Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VIII

N. 69 | Febbraio 2019 | ISSN 2431 - 6739

# Antonio Pietrangeli, a cento anni dalla sua nascita

Un regista che ha lasciato il segno nel cinema italiano, a partire dal suo impegno politico formativo nel mondo dell'associazionismo culturale cinematografico, un esempio concreto per molti autori contemporanei

Elisabetta Randaccio

Per ricordare Antonio Pietrangeli, nel centenario della nascita (era nato il 19 gennaio 1919 e morirà nel luglio del 1968) sembra opportuno tornare agli anni del secondo dopoguerra, un momento di grande fermento ed entusiasmo per il cinema italiano. Come scriveva lo stesso Pietrangeli nell'introduzione dell'edizione italiana di un sintetico testo sul "Cinema italiano sonoro" (Livorno, 1950), i nostri registi parteciparono a "quel movimento innovatore che accendeva speranze, illusioni, ardimenti in tutti i campi della vita nazionale". Quel momento straordinario per molti registi e intellettuali gravitanti nel mondo del cinema portò anche a una riflessione teorica che andava oltre l'estetica e la pratica filmica, saldandola con le nuove esigenze di uno spettatore finalmente libero di scegliere e, soprattutto, discutere le pellicole programmate nelle sale. Questo elemento, connesso anche con la difesa del nuovo cinema italiano (nel 1948 Antonio Pietrangeli sarà tra i promotori del "Movimento per la difesa del cinema italiano"), condusse alla nascita della FICC, la Federazione

*segue a pag. successiva*

"Selfie all'aeroporto di Ciampino". Pierfrancesco Uva

# Il sonno funesto della cultura cinematografica...e associativa

*"Ninna nanna, nanna ninna/ er pupetto vò la zinna/ dormi dormi, cocco bello/ se no chiamo Farfarello/ Farfarello e Gujermone/ che se mette a pecorone/ Gujermone e Cecco Peppe/ che s'aregge co' le zeppe: co' le zeppe de un impero/ mezzo giallo e mezzo nero..."*
*da Trilussa.La ninna-nanna de la guerra - 1914*

Stefano Pierpaoli

Ed è una zinna importante quella per cui l'italico pupetto smania e si dispera. È la zinna di diritto, quella pubblica, quella di tutti. Anzi no, proprio di tutti no. Diciamo di alcuni e sempre meno numerosi. C'è uno strano silenzio di associazioni e carta stampata sui dati da poco giunti riguardo l'ennesimo calo di spettatori nella sale cinematografiche italiane. Un silenzio bizzarro perché composto di comunicati e quindi di parole e quindi di rumori. Dichiarazioni giubilanti che descrivono un non pervenuto successo sfoggiando una retorica ridondante, e la retorica si sa, in questi casi corrisponde al silenzio. Al silenzio delle coscienze, a quello dell'oggettività e fatalmente a quello dell'onestà. Eppure quella mammella, seppur flaccida e sfibrata, è stata capace di spargere dal suo pubblico capezzolo un gruzzolo di 400 milioni di euro per il rilancio dell'emaciato pargoletto. Gli stravaganti silenzi e l'artificiosa esultanza proverranno forse da questa recente sbornia di finanziamenti? Sta di fatto che quelle parole sono state dette e un senso o una sorgente dovranno pur averla. Parole senza idee, d'accordo, ma nulla ha mai fatto pensare che tutto quel malloppo fosse frutto di idee. Perciò bisogna andare a cercare l'inghippo che ha impedito all'olio di lubrificare gli ingranaggi dell'orologio. Le lancette segnano l'ora del secolo scorso e se è pur vero che un paio di volte al

*segue a pag. 5*

# Per questo inverno: il senso del cinema per la neve

Natalino Piras

Vera oppure rifatta la neve abbonda nel cinema. Come un'esigenza di racconto. C'è in tutti i generi, fantascienza compresa. Fa inverno, ne rende il rigore e l'incanto. Come in *Camelot* (1967), musical di Joshua Logan, quando in una sosta della cerca del Graal, Lancillotto (Franco Nero) dice a un altro cavaliere della Tavola Rotonda di avere nostalgia del Natale. Il paesaggio è coperto di neve, la stessa, viene da pensare, che trova Parsifalm anche lui alla cerca, in *Excalibur* (1981) di John Boorman. Prendete un filone, un genere, e ritroverete sempre la neve. È un leit-motiv, visione a distanza e attraversata, dalla California al Montana, in molto western classico. C'è persino nel western all'italiana. Per tutti *Il grande silenzio* (1968) di Sergio Corbucci, il ghiaccio dentro cui i cacciatori di taglie conservano i corpi dei banditi uccisi perché non si decompongano. Diverse situazioni del film vengono anticipate in *Django* (1965) sempre di Sergio Corbucci e riprese da *Django Unchained* (2012) e *The Hateful Eight* (2015) entrambi di Quentin Tarantino. Forse per capire di quanto la neve possa essere sognata e reale, danza e duro manto, portata dal vento e freddo che taglia le mani, bisognerebbe averla per davvero sperimentata per un tempo lungo. A me è capitato da bambino nel febbraio del '56 quando la neve forte durò per un mese intero. Si ammucchiava e stratificava per strade e vicoli, arrivando a toccare le tegole dei tetti da cui scendevano, luci di un inverno incantato, stalattiti di ghiaccio, *sos cannelotis*. Gli stessi colori di tante saghe nordiche che hanno la loro summa cinematografica nelle trilogie del *Signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003) e dello *Hobbit* (2012-2014) realizzate da Peter Jackson – è la Nuova Zelanda il luogo degli esterni – che li ha tratti dai libri scritti in un decennio dagli anni Trenta alla fine dei Quaranta del Novecento, da J.R.R Tolkien (1892-1973). Era filologo, linguista, romanziere e docente a Oxford. Nella sua infinita opera attinge e ricompone con impronta del tutto personale la neve e gli inferni di giaccio che provengono dalla saga dei *Nibelunghi*, dall'*Edda* islandese, dal *Ciclo bretone*, dal medievale *Perceval o le Conte du Graal* di Chrétien de Troyes, dal romanzo *La morte*

*segue a pag. 3*

diaridicineclub@gmail.com

*segue da pag. precedente*

Italiana dei Circoli del Cinema, la prima associazione di divulgazione cinematografica, che dava rilevanza a uno degli attori fondamentali dell'industria culturale della settima arte: lo spettatore. Antonio Pietrangeli ne divenne nel 1947 il primo presidente. Questa carica la mantenne per due anni, un periodo non semplice per l'Italia, che affrontò, nel 1948, le prime elezioni politiche della neonata Repubblica. Anche per la FICC non fu semplice strutturarsi; le idee del primo statuto erano molto chiare, si chiedeva agli spettatori, da una parte, come affermava in una conversazione radiofonica Virgilio Tosi, "coscienti, appassionati del buon cinema... una parte di responsabilità nel difendere, sulle barricate del circolo del cinema, le posizioni di resistenza della cultura e dell'arte cinematografica", dall'altro, si cercavano fondi statali per sostenere l'organizzazione. Antonio Pietrangeli, che a quell'epoca aveva già un passato di critico e di importante sceneggiatore, si dedicò freneticamente all'attività di presidente della FICC, come ci racconta Virgilio Tosi nel suo "Quando il cinema era un circolo" (Biblioteca di Bianco & Nero, 1999), travolto da problemi pratici, economici, politici. Da questo punto di vista, per un certo periodo, come ci dice sempre Tosi, il sottosegretario Giulio Andreotti fu disponibile nei confronti di Pietrangeli, di cui era stato compagno di scuola alle medie e al liceo, poi, al momento delle elezioni del 1948, quando il regista si presentò nelle liste della sinistra per quanto non eletto, l'atteggiamento nei suoi confronti cambiò decisamente. "Dopo reiterati tentativi per ottenere un'udienza, Pietrangeli si deve accontentare di parlare con il capo di gabinetto, che gli propone un generico interessamento". È un momento di grave crisi per la FICC e, nel marzo del 1949, la presidenza dell'associazione passerà nelle mani di Franco Antonicelli. Pietrangeli, comunque, continuerà a interessarsene e, nel 1950, concludendo il breve saggio citato sul cinema italiano, sintetizzerà la sua idea sulle possibilità estetiche e di intervento sociale della settima arte: "Nei drammatici contrasti della situazione attuale, se l'Italia riuscirà a mantenere viva e libera la voce della sua cinematografia, altre parole nuove potranno risuonare ancora nel mondo, a vera difesa ed esaltazione dell'uomo che soffre, dell'uomo che lavora, dell'uomo che cerca quotidianamente le sue umili, nobili verità su questa terra". Si tratta di un'appassionata lode del neorealismo e, sicuramente, nel suo film d'esordio come regista, *Il sole negli occhi* (1953), tale estetica ancora sembra attraversarne la struttura e il contenuto. Infatti, affermava, "mi interessava raccontare vizi e virtù di un'umanità semplice, primitiva, sprovveduta, che si trova di colpo messa a contatto con quella più complessa, scaltrita, affannata che popola la città". È, poi, evidente come con la figura della giovane servetta Celestina, inizi quella serie di ritratti femminili, che Pietrangeli dipingerà nella sua filmografia, raccontando, elemento anomalo nel cinema italiano moderno, i cambiamenti della nostra società attraverso lo sguardo delle donne, mai stereotipate e macchiettizzate (come, spesso, accadrà nella "commedia all'italiana"), semmai descritte nelle sfumature psicologiche e nelle inquietudini di una condizione di genere nella sua mutazione epocale. Certo, il suo affrontare l'Italia sospesa tra la ricostruzione e il boom economico viaggia anche nell'ironia graffiante e nell'amara melanconia delle sue commedie, spesso troppo frettolosamente analizzate e definite, mentre racchiudono sempre elementi mai superficiali sulle contraddizioni della realtà e delle difficoltà di chi vive in un mondo, che sta mutando in maniera non prevedibile. Così, come scrive Teresio Spalla in un testo raccolto in "Commedia all'italiana" (a cura di Riccardo Napolitano per Gangemi editore, 1986), ne *Lo scapolo* (1953), nel descrivere la triste fine di Paolo, il protagonista interpretato da Alberto Sordi, "sottolinea come la donna, per vincere il maschio sia costretta a rivestirne le costumanze tradizionali e a rappresentare comunque un patrimonio immobile", mentre *Souvenir d'Italie*, 1957, (forse uno dei suoi lungometraggi più

Antonio Pietrangeli sul set "Io la conoscevo bene" con Ugo Tognazzi e Stefania Sandrelli

deboli, sempre con Alberto Sordi) "devia ancora una volta dalle intenzioni della produzione e diviene un arguto, satirico ritratto di un'Italia turistica tutta falsa e tutta fatiscente folclore" (Spalla). Grande successo ottenne *Nata di marzo* (1957) con Jacqueline Sassard, interessante narrazione di un matrimonio complicato, strutturato con l'espediente del flashback dove "questa ragazzina dei nostri tempi, che Pietrangeli tratteggia con fine gusto e intuito psicologico, è al centro di un film che vuole essere non tanto la storia di un'esperienza giovanile, quanto un ritratto femminile spregiudicato e provocante" (Rondolino). Se per *Nata di marzo* la produzione pretese un finale rassicurante, estremamente drammatico e amaro risulta *Adua e le compagne* (1960). Le cronache dell'epoca ci raccontano come, alla prima del film, partecipò anche la senatrice Lina Merlin, che si era battuta contro la prostituzione "di stato", rendendo illegali le case di tolleranza. Il film di Pietrangeli racconta la storia amara di un gruppo di ex prostitute che tentano, dopo la promulgazione della legge in questione, di rifarsi una vita, ma falliscono i loro progetti con uno straziante destino finale. Pietrangeli, ancora una volta, si distingue per i ritratti femminili, supportato da un'interpretazione efficace di tutto il cast. *Adua e le compagne* rappresenta così il riuscito matrimonio tra film di denuncia e film intimista "d'autore'" (Spalla). Da rivedere e rivalutare sia per la sua ironia raffinata, sia per essere un film assolutamente fuori dai generi praticati all'epoca in Italia, è *Fantasmi a Roma* (1961), sceneggiato oltre che dal regista, da Ennio Flaiano, Ruggero Maccari e Ettore Scola, dove alcuni ectoplasmi si impegnano per sottrarre al sacco edilizio di Roma il palazzo storico in cui abitano. Si tratta di un piccolo film gioiello, in cui c'è il richiamo alla speculazione del mattone "che proprio l'anno prima aveva raggiunto l'acme con l'occasione delle Olimpiadi; c'è un richiamo alle debolezze e paure della società di allora... in rapporto al mondo dell'arte e d'amore che i fantasmi rappresentano pur con le loro umanissime golosità" (Spalla). Dopo i risultati interessanti de *La parmigiana* e *La visita* nel 1963, due rilevanti disegni femminili, e *Il magnifico cornuto* (1964), aggiornamento malinconico della classica pochade di Crommelynck, arriviamo al punto più alto della carriera di Antonio Pietrangeli, *Io la conoscevo bene* (1965), uno dei film più belli e importanti del cinema italiano di sempre. L'opera colpisce ancora al cuore dello spettatore perché, pur essendo sicuramente legata al contesto dell'Italia del boom economico, di cui mette in scena macro e micro elementi sociali, dalle possibilità lavorative al benessere soprattutto delle classi più agiate, dai cambiamenti di costume con il desiderio e la nascita del "tempo libero" (l'affollarsi nelle sale cinematografiche, la popolarità dell'industria discografica del 45 giri) e delle "vacanze" in una sorta di corsa ansiosa al consumismo come antidoto a dolori e sofferenze collettive pregresse, alcune dinamiche vanno oltre la periodizzazione storica. La giovane Adriana, il suo "ingenuo" desiderio di affermarsi, il suo complesso di inferiorità culturale e sociale, che la pone come vittima di uomini cialtroni e umanamente patetici, la sua ricerca della felicità, che solo, alla fine, con la scelta del suicidio, capiamo non essere frutto di stolta superficialità, non è diversa da una ragazza odierna obnubilata da miti e obiettivi dai piedi d'argilla, trappole per giovani donne, ancora con problemi di strutturazione dell'identità. *Io la conoscevo bene* è sicuramente anche il ritratto di una condizione femminile in fieri; dopo qualche anno, Adriana probabilmente invece che suicidarsi, avrebbe scelto (ne ha comunque lo spirito, se pure "in nuce") di ribellarsi. Nel film, inoltre, Pietrangeli, si rivela, ancora una volta, direttore di attori e soprattutto di attrici, mentre assai interessante è la reale cattiveria con cui mette in scena il mondo dello spettacolo in tutta la sua crudezza e durezza (ovviamente, il punto di non ritorno è l'episodio del ballerino interpretato da Ugo Tognazzi). Antonio Pietrangeli morirà in un incidente marino nel girare *Come quando e perché* (1968-69), concluso da Valerio Zurlini, ancora una storia di crisi di coppia, schiacciata da convenzioni e ipocrisie borghesi.

*Elisabetta Randaccio*

*segue da pag. 1*

o di Artù scritto nel XV secolo da Thomas Malory. Potremmo aggiungere, come cosa personale ignota a Tolkien ma conosciuta da Jackson, *Lancillotto e Ginevra* (*Lancelot du lac*, 1973) di Robert Bresson e *Perceval le gallois* (1978) di Éric Rohmer. La neve è l'elemento indispensabile di narrazione, il contesto e il linguaggio che rendono universale qualsiasi sperduto paese. Anche il mio, Bitti, in Barbagia, dell'inverno 1956. La neve racconta e trasforma, supera i confini e stabilisce tappe, di più o meno lunga durata. C'è in questo continuato ritorno alla neve sia il dato sentimentale sia che la narrazione cinematografica ha sempre necessità di una preistoria reale e immaginata, con date imposte dallo scavo archeologico, la ricerca scientifica, così come dilatabili nel tempo e fuori dal tempo. Là si formano le leggende e i miti di cui il cinema non può fare a meno. Prometeo che ruba il fuoco dalla fucina di Efesto, Vulcano, per donarlo agli uomini, è l'archetipo di Sant'Antonio Abate che per lo stesso motivo scende all'inferno e inganna il diavolo: per riportare in superficie, dentro un bastone di ferula, le scintille vitali. La condizione che spinge sia Prometeo che Antonio a compiere un gesto impossibile, il primo condannato per l'eternità a un orribile supplizio per aver violato la legge di Zeus l'altro santificato dai cristiani, è la terra, l'intero pianeta, sotto la morsa del gelo. Solo neve senza luce: anche questa vediamo in molti film. Ammodernata, dentro le metropoli e nelle guerre che l'umanità non ha mai smesso, è neve di fango e di sangue. Per tornare alla fantascienza come condizione, le glaciazioni e le loro ere vanno dal *Pianeta delle scimmie* (*Planet of the Apes*, 1968) di Fanklin J. Schnaffer sino ad *Avatar* (2009) di James Cameron passando per *2001: Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) che Stanley Kubrick ha tratto da un soggetto di Arthur C. Clarke che lo stesso Clarke ha reso romanzo. Sempre la neve. La storia impone altri paesaggi innevati. Pensate alla neve del *Dottor Živago* (*Doctor Zhivago*, 1965) il film che David Lean ha tratto dal romanzo omonimo del premio Nobel in contumacia Boris Pasternak. Una costante nel racconto, prima, durante e dopo la Rivoluzione per antonomasia, quella sovietica del 1917, è la neve. Dall'andare romantico dentro una slitta, alla vigilia di Natale, di Jùrij Živàgo (Omar Sharif) e della sua fidanzata Tonja (Geraldine Chaplin) alla vigilia di Natale poco prima che le guardie a cavallo dello zar reprimano un'insurrezione, si passa alla neve della prima guerra mondiale (fango e sangue) dove scocca l'amore tra Jùrij e Lara (la bellezza di Julie Christie è cosa ineffabile), per avere come tema ripetuto e da fissare nei precordi della nostalgia, gli impossibili ritorni, il ghiaccio che disegna particolari così come universi e mondi nella dacia di Juriatin (ispirata alla reale Peredelkino di Pasternak), negli Urali. Nell'intermezzo sempre di neve ci sono i treni, treni di deportati simili a quelli per Auschwitz (cameo di Klaus Kinski, prigioniero politico condannato ai lavori forzati) e il treno che tutta la Russia attraversa di Strel'nikov (Tom Courtenay) che fu Paša Antipov, già fidanzato di Lara, diventato spietato e sanguinario capo bolscevico nella guerra civile tra Armata Rossa e Armata Bianca. Sintomatico che il treno fermo sulla neve di Strel'nikov serva da richiamo a quello dell'*Assassinio sull'Orient Express* (*Murder on the Orient Express*), il celebre giallo (1934) di Agatha Christie reso cinema in due omonimi film importanti, quello di Sidney Lumet, 1974 e l'altro di Kenneth Branagh, 2017. Ritornando alla neve di guerra, *nive tosta*, non c'è film sulla prima guerra mondiale, anche e soprattutto i documentari in bianconero, dove la neve non sia insieme protagonista e dettaglio, fuga e completezza. Dall'insensato fronte italiano, la trincea di *Uomini contro* (1970) di Francesco Rosi tratto da *Un anno sull'altipiano* (1936-1937) di Emilio Lussu sino ai classici dell'antimilitarismo: *Per il re e per la patria* (*King and Country*, 1964) di Joseph Losey, *All'ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*, 1930, di Lewis Milestone, di Delbert Mann, 1979) tratti dal romanzo *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (*Westen nichts Neues*, 1929) di Erich Maria Remarque. Neve rossa e fango che accomunano nel segno del classico e di film-capolavoro *Westfront 1918* (1930) di Georg Wilhelm Pabst e *Orizzonti di gloria* (*Pahts of Glory*, 1957) di Stanley Kubrick. Restando nel bianconero che fa cronaca dell'insensato massacro del '15-18, struggente la sequenza nella *Grande guerra* (1959) di Mario Monicelli. C'è un portaordini che deve saltare dentro la trincea per consegnare un dispaccio urgente dello Stato Maggiore. Il bianco della neve rende visibilissimo il bersaglio per il cecchino in agguato. Ciononostante un fanatico tenente (Mario Valdemarin), insensibile a chi gli dice che è meglio aspettare, ordina al messaggero di saltare. Fatale è il salto per il portaordini. Viene colpito a morte. Il dispaccio urgente erano gli auguri di Natale dello Stato Maggiore, che non abbiano mai pace Cadorna e i suoi consimili, neppure nel limbo della storia. Sintomatico il rovescio di questa sequenza nella fraternizzazione tra fantaccini la notte di Natale nel romanzo *Il buon soldato Sc'svèik* del boemo Jaroslav Hašek, tradotto in 120 lingue, e nelle sue riduzioni teatrali e cinematografiche. Passata la notte della nascita del bambino i fantaccini continueranno ad ammazzarsi tra di loro. Assurda neve. Verrà la neve di Auschwitz ad abolire ogni possibile idea di fratellanza. Non c'è film o libro su Auschwitz dove non ci sia la neve. *Ad Auschwitz c'era la neve*, il canto dei Nomadi e di Guccini che dice del bambino nel vento perché reso fumo uscente dai forni crematori, è cosa universale. Dice Primo Levi nel suo immortale *Se questo è un uomo* (1947) che i prigionieri nel campo sentivano l'avvicinarsi della neve già ad agosto, annunciata dal vento che scendeva

"Il grande silenzio" (1968) di Sergio Corbucci

"The Hateful Eight" (2015) di Quentin Tarantino

"Il pianeta delle scimmie" (1968) di Franklin J. Schaffner

"Il dottor Živago" (1965) di David Lean

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

gelido dalla gola dei Carpazi, i luoghi di Dracula. Da viaggiatore, sono stato ad Auschwitz e ho rilevato cos'erano il freddo e la neve per i condannati. Lo ho pure scritto in un libro, *Il dio che sta ad Auschwitz* (2014). "*Qualcuna delle donne mormora quanto poi diventerà un refrain: "poverittas, poverittos", pensando alle prigioniere e ai prigionieri del lager, al fatto che loro non avevano che un vestito a righe, solo quello, per ripararsi dalla pioggia, dal freddo, dalla neve.* Fuori, sotto la pioggia, dopo la visita al terribile Blocco 11, qualcuna del nostro gruppo fa una domanda a sproposito su come facciano qui a vivere con questo freddo. E la guida: "Mica siamo degli orsi in gabbia. Noi ci adattiamo anche con temperature a 30 sotto zero". Una risposta che scopre ancora di più quella che dovette essere la terribilità di Auschwitz per le prigioniere e i prigionieri coperti solamente da una casacca a righe. La pioggia, il freddo, la neve. Solo un pigiama leggero a riparo. Le SS li facevano spogliare nel bosco, li rendevano più nudi di quel che fossero, prima di farli entrare nelle camere a gas. "Qui ne uccisero un milione e cinquecentomila", è il refrain, "la sopravvivenza ad Auschwitz era di cinque, sei mesi massimo". C'è la neve in *Spartacus* (1960), massimo film sulla rivolta degli schiavi al tempo dell'antica Roma, sceneggiato da Dalton Trumbo sul romanzo di Howard Fast e diretto da Stanley Kubrick. È la neve dell'Appennino che l'armata risale e ridiscende diretta al'imbarco a Brindisi dove li attendono per riportare gli schiavi alla libertà, ma è un'atroce illusione, le navi dei pirati cilici. In quella neve due genitori, in una fossa scavata giusto il tempo necessario mentre la marcia prosegue, seppelliscono il loro bambino morto di stenti. La neve come negazione del Natale. Quanta ce n'è nel cinema, quanti solitari e armati d'ombre in ritirata, la più rappresentativa quella russa che respinge le armate napoleoniche e gli eserciti nazisti ivi comprese le centomila gavette di ghiaccio dell'Armir, l'infausta spedizione fascista. Siamo passati dal tempo della leggenda-mito al tempo della storia senza soluzione di continuità in una concatenazione di exempla che vengono da sé e che hanno il cinema come motore immobile. La neve è lo slittamento progressivo del linguaggio cinematografico, la sua capacità di immagine e di colore, la fissazione nel tempo ciclico della narrazione di caratteri, psicologie, storie che si intersecano, sentieri che si biforcano e tornano, almeno per quanto riguarda questo pezzo, alla neve del 1956. Io la ritrovo in *Revenant* (2016) di Alejandro González Iñarritu, l'attraversamento degli Stati Uniti d'America da Est a Ovest, che è un remake di quell'altro *Uomo bianco và col tuo Dio (Man in the Wilderness, 1971)* di Richard C. Sarafian dove altri cercatori del Graal attraversano deserti e foreste altrimenti impercorribili. Se non ci fosse il paesaggio innevato, artico a qualunque dimensione, a rendere possibile il superamento. È la stessa neve di *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* (*Jeremiah Johnson*, 1972) di Sydney Pollack. Per arrivare a quanto ruba questo pezzo come titolo: *Il senso di Smilla per la neve (Smilla's Sense of Snow*, 1997) il film di Bille August che si rifà all'omonimo thriller (1992) di Peter Høeg ambientato nei ghiacci artici. Per arrivare, in questo viaggio a ritroso che si ricongiunge con il tempo del mito a *Nanook of the North* (1922) di Robert J. Flaherty il documentario per antonomasia della neve, all'epoca del muto. Nanook l'esquimese che finisce alienato, alcolizzato. Le nevi stanno a Occidente e a Oriente del mondo conosciuto. In mezzo c'è sempre quella neve del '56, il punto di fissazione come sceneggiatura possibile, come locus e come estensione. "Il paesaggio tutto colorato di bianco, reso uniforme dalla neve, soffice come panna, fredda come il marmo. Tutto una macchia: cisto, lecci, querce, peschi, i peri, gli alberi di noce e i mandorli che in giorni di calura spuntavano come gnomi e fantasmi dal terreno. Adesso un silenzio irreale. Si sentiva soltanto l'affondare dei loro passi e il frusciare delle ruote sopra la neve. Il campanello del furetto tintinnava una favola strana. *Tin-tin-tin*. Tartagliava come la voce di Josefo. *Tin-tin-tin*. A Fontana dei cavalli la strada compiva una leggera salita. La banda si fermò e un impulso comune li fece voltare insieme a guardare con cuore stranito il paese ormai lontano. Sembrava sospeso nella fiaba: tutto un biancore che scendeva da Fontana fredda e a strati proseguiva sino a Fontana delle pecore. La parte bassa rimaneva nascosta. Fumo grigio saliva dai comignoli. Nessun uccello volava. Aria. Solo aria. Nessun punto scuro all'orizzonte ghiacciato, presago ancora di neve. Sopra Fontana delle pecore sembrò loro di vedere un sole pallido, un sole-faccia di capra come quella della bambina di Quanna. Ripresero la strada verso il Prato, una lunga discesa detta dei mendicanti, un lungo imbuto, una galleria. La neve caduta copiosa non aveva mutato i colori della terra pietrosa, rossiccia e nerastra all'interno della galleria coperta da un'arcata di rovi intrecciati a rami di perastro, ginestra e biancospino. Erano entrati nelle terre dell'uomo-toro". Il cinema è sempre pronto a riprendere il racconto della neve. Per questo inverno. Per altri a venire.

*Natalino Piras*

"Uomini contro" (1970) di Francesco Rosi

"Revenant – Redivivo" (2015) di Alejandro González Iñárritu

"Il senso di Smilla per la neve" (1997) di Bille August

*segue da pag. 1*

giorno ci azzeccano, è altrettanto drammatico il fatto di mancare sempre l'appuntamento con un pubblico stanco di aspettare un progetto che lo possa riguardare. Una proposta di cui si senta parte e non cliente. Se le associazioni festeggiano vuol dire che sono sazie. Quanto meno quelle che contano di più e che arrivano per prime al petto statale. Le altre, poverelle, si sono abituate. S'accontentano. Un evento, magari un assessore per il bando da pochi spiccioli. Sennò si chiude perché ormai è così. Nelle centinaia di milioni stanziati il pubblico non c'entra niente. È una partita di giro. Politica, associazioni, consenso, silenzio. 200 film prodotti e si può dire che siamo la patria della genialità creativa e produttiva. Che nessuno li veda è questione marginale, tanto per politica e istituzioni che per i cineasti (!?). Per gli esercenti potrebbe essere un problema ma evidentemente non rappresenta un'urgenza da affrontare. L'importante è che la cultura venga tenuta a debita distanza: un popolo colto rischierebbe di far saltare il banco e non quello dei cinematografari ma quello della politica. Il banco incompetente e autoritario che stabilisce e indirizza i finanziamenti. Se collassa quella cupola non regge più *'o sistema*. Quindi battete le mani e gioite. Tutti insieme cantate e omaggiate il potere costituito. Non pensate a quei coglioni di registi e attori che 50 anni fa contestavano e si mettevano di traverso. A quegli scemi che sapevano fare cinema e denunciavano, informavano, si schieravano. Ormai bastano tre padroni – *Farfarello, Gujermone e Cecco Peppe* – che anche se "s'areggono co' le zeppe", hanno il banco in mano e decidono a chi dare. Di fronte a loro una platea prostrata e subalterna che si attacca alla zinna e poi dorme, coinvolgendo in quel sonno anche un popolo sottomesso a *un impero mezzo giallo e mezzo nero*. E sempre più nero. 400 milioni o 400 miliardi non servono a niente se spruzzati in un sistema marcio. Lo abbiamo detto più volte e continueremo a ripeterlo. Senza un rilancio etico e intellettuale resteremo immersi in quella ninna nanna carica di veleno che sanno ben cantare i faccendieri e i baroni ed è un letargo lungo che sta ammazzando il pupo. Per chi non se ne fosse accorto l'Italia è un paese moribondo e culturalmente insulso. E pensare che quel deserto prodotto dal disimpegno e dalla disonestà è in realtà un'immensa prateria in cui alla buonanotte può sostituirsi un promettente buongiorno. Basterebbe "muoversi" e allontanarsi dalla tetta floscia (e pubblica) dei politichini. Occorre costruire prospettive su modelli innovativi. Il sostegno pubblico non deve essere uno strumento di contrattazione ma deve diventare un elemento di garanzia. Dobbiamo allontanarci dalla regola dello scambio insito nell'assistenzialismo e scegliere lo sviluppo di architetture solide ed efficaci. Solo un sistema efficiente che sappia coniugare proposte di qualità e mercato può assicurare al denaro pubblico un utilizzo corretto e produttivo. Fondare quindi sulla virtù, sulla capacità professionale e sul talento iniziative capaci di coinvolgere il pubblico in un percorso di condivisione. Ricomporre un rapporto che è stato sacrificato sul misero altare del tornaconto politico/imprenditoriale e liberarsi da quella squallida e medievale sudditanza nei confronti del sovrano di turno. Serve una visione ampia che offra a quei 200 titoli (magari produrne qualcuno di meno non sarebbe sbagliato) un'esistenza razionale e concreta. Bisogna smetterla di parlare di window e cominciare a parlare di società, di persone, di esperienza culturale. Le centinaia di piccole sale diffuse in tutta Italia posso diventare luoghi grazie ai quali determinare impulsi straordinari all'interno delle comunità che li ospitano. Solo in questo modo, il silenzio e la retorica asfittica dei propagandisti troveranno un valido contraltare. "Buonanotte o buongiorno" cultura cinematografica italiana.

PS:
C'è un altro sconcertante silenzio che aleggia ed è quello che riguarda la nomina del Direttore generale cinema del MIBAC. Un vuoto che si è aperto dal 21 dicembre, data in cui è scaduto il contratto di Nicola Borrelli senza che sia stata presa alcuna decisione nel merito. In questo caso il potere costituito sembra si trovi in un'impasse. Si percepisce un affanno, forse un conflitto. Dalle nostre parti le nomine sono sempre una questione spinosa. Perfino il soviet finisce nel panico. Fingersi morti e restare immobili può essere una soluzione nel breve periodo. I potentati vogliono che tutto resti com'è e quindi finirà così. Alla fine tutto si aggiusta e *'o sistema* può sopravvivere. L'argomento merita comunque poche righe e poco sforzo.

*Stefano Pierpaoli*

"The Feast of the Bean King" di Jacob Jordaens - Kunsthistorisches Museum Wien

# Il risultato asfittico del cinema italiano. Adda venì Checco

Adriano Silvestri

All'inizio di ciascun anno il «Sistema Cinema Italia» fa i conti con i dati relativi agli incassi dei film e delle sale. Una lettura che negli ultimi tempi è sempre in negativo, sia quando le cifre sono in discesa, sia allorché i numeri risultano più alti rispetto all'esercizio precedente. In quest'ultimo caso - infatti - non sono mai titoli di grande qualità quelli che fanno lievitare in maniera decisiva il box office. L'ultimo caso del genere (di cui si occuparono i **Diari di Cineclub** nel n° 14 del 2014) riguarda i film con Checco Zalone. Peraltro nel nostro Paese solo i "Cinepanettoni" e le commedie del comico con Fattore "Z", riescono a far varcare la soglia del Cinema a molti spettatori nuovi o ad attirare pubblico occasionale, anche perchè il piazzamento, per entrambi i generi, avviene tra dicembre e febbraio, che restano i mesi di maggior affluenza. Spesso dall'entità dell'incasso di questa tipologia di film dipende la continuazione della gestione delle singole monosale. E così Cinetel ha reso noti gli incassi al botteghino di tutti i titoli distribuiti nelle 1205 sale sopravvissute in Italia nel 2018. Durante l'anno sono stati introdotti sul mercato 210 film di nuova uscita, tra quelli di produzione nazionale e quelli in co-produzione. Il cinema è una industria e, di conseguenza, guarda con attenzione alla cifre, anche per rispetto ai tanti lavoratori artistici, tecnici e amministrativi, impiegati nelle diverse fasi della produzione, della distribuzione, dell'esercizio, compresi i fornitori di servizi. L'industria - peraltro - non ha interesse a divulgare dati negativi ed è portata a leggerli solo per la parte positiva, seguendo la scuola dei partiti politici appena resi noti i voti dopo le elezioni. Anche per questo motivo si può risparmiare ai lettori il confronto con l'anno 2017. Come una qualsiasi industria, quella del Cinema tende a presentare il prodotto-film come se fosse un detersivo, con tanto di strategia commerciale ed articolato piano di marketing. Le mayor americane stanziano investimenti pubblicitari e promozionali rilevanti e questi si riflettono sul risultato economico dei singoli titoli in listino. Per riflettere sulla situazione del mercato italiano, basta mettere insieme tutti i film distribuiti da Warner Bros (tra cui: *Animali Fantastici, Hotel Transylvania, Jumanji*), Walt Disney (*Avengers, Gli Incredibili 2, Mary Poppins, Lo Schiaccianoci*), Universal (*50 Sfumature di rosso, Jurassic World*) e 20 Th Century Fox (*Bohemian Rhapsody*) per raggiungere il 60 percento delle presenze e il 61 percento degli incassi. Non solo: i dieci titoli (citati tra parentesi) costituiscono la top ten degli incassi del cinema italiano. Come reagiscono la produzione e la distribuzione nazionale? Sono costrette a stringere patti con i tre grandi poli televisivi (Rai, Mediaset, Sky) per poter usufruire delle promozioni nei principali programmi e contenitori delle emittenti (a volte anche durante i telegiornali o in grandi eventi, come il Festival di Sanremo). Succede così che ci siano lungometraggi dove i protagonisti si impegnano a girare sul set e poi devono sommare, alle settimane di lavorazione, anche un'altra settimana per il giro delle tv e delle radio, prima dell'uscita nelle sale, ed un'altra settimana in giro tra le multisale italiane, a sostegno dell'avvio della programmazione. Cosa resta ai distributori fuori da questo "giro", o ai distributori regionali, che si trovano a promuovere titoli di nicchia, più difficili da spingere sul mercato? Resta la possibilità di dire di no ai piccoli produttori, oppure di chiedere loro un contributo per mettere il titolo in listino, o - come ultima ipotesi - decidere di rischiare su quei film in cui credono ciecamente. In questo complesso quadro, tuttavia, almeno una dozzina di titoli italiani riesce nell'impresa di incassare cifre superiori ai tre milioni di Euro, considerate ormani a livello di "grande successo" dai produttori. Ciò significa un incasso medio di cinque milioni di €, con punte significative per *A Casa Tutti bene*; *Benedetta Follia*; *Come un Gatto in Tangenziale* e *Amici Come Prima*. Tutte commedie viste singolarmente da più di un milione di spettatori. Questa situazione di mercato per altri aspetti limita anche la possibilità per le cinematografie straniere di arrivare al grande pubblico italiano. Se si escludono il gruppo Usa/ Canada e le produzioni di quattro Paesi europei (Francia, Inghilterra, Germania e Spagna), nessuna nazione estera riesce a portare in Italia più di quattro titoli, tanto che nel 2018 solo 66 film sono stati proiettati in rappresentanza di 34 paesi, considerando che le statistiche Cinetel comprendono tutto, fino all'unico titolo della Thailandia, che ha incassato 8 € per uno spettatore. La vita di un film si è molto ridotta nelle sale (arriva al massimo fino alla successiva stagione estiva, programmata dalle arene o nelle rassegne), ma tende ad allungarsi sulle piattaforme aggiuntive, a cominciare dalla televisione. Settore, quest'ultimo, che è in fase di espansione, sia per la operatività di reti tematiche, gratuite o a pagamento, sia per lo sviluppo - anche a livello di singole regioni - del digitale terrestre. Tuttavia i titoli preferiti da tutte le emittenti restano sempre quelli che hanno fatto registrare gli incassi più cospicui al botteghino. Per contro l'aumento delle piattaforme alternative e delle emittenti tv danneggia gli esercenti, che ormai considerano come un grande successo un film che superi quattro settimane di proiezioni. Si pensi che i 657 cinema, o teatri con schermo, rimasti in Italia nella classica formula della sala unica, fanno registrare in media 12mila presenze all'anno (più o meno mille al mese) e staccano biglietti per una media di 71mila €, cioè meno di seimila € al mese. Se non ospitassero spettacoli teatrali, convegni, comizi o altre manifestazioni, ci sarebbero ben poche possibilità di sopravvivenza, specie per quelle strutture che, inevitabilmente, fanno registrare dati al di sotto della media. Questa situazione di debolezza gioca a favore dei titoli di cassetta, perchè l'esercente - che già rischia di chiudere in passivo - difficilmente oggi aggiunge il rischio di presentare un titolo d'essai. Viene meno, così, un canale di distribuzione che, in passato, spingeva il cinema di qualità. Non se la passano tanto meglio le multisale, che dispongono di 2, 3 o 4 schermi (sono 306 in tutto), in quanto incassano in media meno di 800 € al giorno, per tutto il complesso, che non raggiunge 4mila spettatori al mese. È evidente che solo le strutture maggiori, 242 tra Cityplex e Multiplex, in gran parte appartenenti ai circuiti internazionali, riescono a portare a casa cifre oscillanti tra uno e tre milioni di Euro all'anno (incasso medio 1,7 milioni). E queste ultime sono le uniche ad attirare pubblico, nell'ordine di 260mila biglietti venduti in media all'anno, per ciascun complesso fornito di almeno cinque schermi. Di conseguenza la somma degli spettatori, che affolla Cityplex e Multiplex, è pari quasi a tre quarti dell'incasso totale del cinema italiano. La situazione appare diversa per il produttore, che ormai non rischia più niente di suo, e punta - oltre che sul box office - su accordi preventivi con la distribuzione italiana ed estera; sulla cessione di diritti all'emittenza o ad altre piattaforme; su contributi europei, ministeriali o regionali e su altri proventi, tra product placement e tax credit, merchandising ed eventi. Naturalmente ogni Commission regionale guarda con attenzione ai risultati delle opere filmiche sostenute. A titolo di esempio la Puglia, per la parte che interessa i quattordici diversi titoli, girati in tutto o in parte sul proprio territorio, rileva che l'unico lungometraggio che ha fatto registrare cifre di rilievo è *Ricchi di fantasia* di Francesco Micciché: si colloca al 35.mo posto tra i film italiani, con 725mila € corrisposti al botteghino da 120mila spettatori, programmato in 341 sale da 01 Distribution. A consolazione parziale, per i titoli che figurano nella parte bassa della "classifica", va precisato che i dati Cinetel registrano il 90/ 95 per cento delle sale, per cui le cifre ufficiali risulteranno con certezza lievemente superiori, quando verranno rese note dalla Siae. Lo scostamento in più potrebbe essere maggiore per i film con distribuzione indipendente e anche per i titoli che hanno incassato di meno, a causa di motivi puramente statistici, ove è possibile un errore, in questo caso, solo in senso positivo. Il tutto in attesa del ritorno dal Kenia, con il nuovo film, di Checco Zalone, questa volta anche regista e co-sceneggiatore con Paolo Virzì, investito ancora una volta della responsabilità di salvare il box office, a beneficio di produttori, distributori, esercenti, maestranze e degli appassionati di cinema e di statistiche.

*Adriano Silvestri*

# Notizie da Sherwood

## Sardinia Film Festival

Comincia il count down per il XIV Sardinia Film Festival per entrare nello spirito da red carpet: è online il bando per partecipare all'edizione 2019, in programma tra Giugno e Luglio in Sardegna. Il SFF è ideato ed organizzato dal Cineclub Sassari con la collaborazione di Enti Pubblici e Privati. Il SFF è aderente all'AFIC (Associazione Festival Italiani di Cinema) ed è tra i festival italiani che costituiscono la base delle preselezioni dei corti-nastri d'argento organizzato da SNGCI (Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani). Chiunque può presentare i propri lavori gratuitamente, si può partecipare con più di un film nelle diverse sezioni in concorso e le pellicole già presentate nelle edizioni precedenti non saranno accettate, neanche in una nuova versione. Le sezioni del festival sono: *Sezioni Nazionali*: Fiction, Documentary, Animation, Experimental, Videoart, Scuola (sotto 18 anni), Scuola (sopra 18 anni), Ritorno alla terra, Vetrina Italia, Vetrina Sardegna. *International Sections*: Fiction, Documentary, Animation, Experimental, Videoart, School (under 18), School (over 18), Back to the Land. Una commissione nominata dal Cineclub Sassari selezionerà le opere da proiettare al pubblico e quelle che concorreranno alla fase finale. *Le giurie del festival:* Durante le giornate del SFF le opere pre-selezionate verranno poi valutate dalle giurie ufficiali che assegneranno i premi per categoria. *La Giuria Internazionale*, composta da esponenti del mondo cinematografico internazionale, valuta le opere di *Fiction Nazionale, Fiction Internazionale, Scuole Over 18, Vetrina Sardegna e Documentario Internazionale*; la Giuria degli Studenti dell'accademia di Belle Arti , composta da studenti scelti del corso di Cinematografia e fotografia documentaria, valuta le opere delle sezioni *Videoarte* e *Sperimentale*, La Giuria Tecnica dell'animazione, composta da animator professionisti, decreta il vincitore della categoria *Animazione* e quella del Documentario Italiano assegna il premio al miglior *Doc italiano*. Accanto a queste, anche per l'edizione 2019 saranno presenti le "*Giurie Speciali*", giurie non ufficiali che assegnano delle menzioni speciali alle opere ritenute migliori. Le *Giurie Speciali* sono: la *Giuria Ristretta*, composta da alcuni detenuti nel carcere di Bancali, e la giuria **Diari di Cineclub** costituita dai componenti della Redazione presenti al Festival. Tra i festival partner si conferma la presenza del ValdarnoCinema Film Festival con il quale sono previste azioni comuni per la promozione del cinema indipendente. Scadenza bando: 20 Febbraio 2019.

www.sardiniafilmfestival.it

**Diari di Cineclub** | Media partner

## ValdarnoCinema Film Festival

Paolo Minuto

*Il Comitato Organizzatore di ValdarnoCinema Film Festival ha nominato Paolo Minuto Direttore Artistico per la 37° edizione del festival, che si svolgerà a San Giovanni Valdarno nell'ultima settimana di settembre 2019.* Con queste parole inizia il Comunicato Stampa del Valdarno Cinema Film Festival che annuncia la mia nomina a Direttore Artistico per l'edizione 2019. Per l'incarico conferitomi sono riconoscente nei confronti di chi ha riposto in me fiducia professionale, e mi sento spinto ad affrontare con il massimo impegno il lavoro per l'edizione di quest'anno del Festival. La storia del Valdarno Cinema è ormai lunga, visto che il 2019 coincide con la 37a edizione. E un Festival di così lunga tradizione non può non mostrare i segni dello slancio e la forza propulsiva del suo fondatore, Marino Borgogni. Il Festival porta la sua impronta, in quanto protagonista di un'azione promotrice e di costante diffusione della cultura cinematografica. Lavorare al Valdarno Cinema per continuare, e in un certo senso per resistere, ma anche per innovare, e in un certo senso per crescere insieme al pubblico, questo è il modo migliore per proseguire a percorrere la strada indicata e intrapresa da Marino molti anni fa. Quando si assume la direzione artistica di un Festival di lunga tradizione non si può non tener conto del patrimonio costruito negli anni precedenti. Anzi va studiato al meglio e valorizzato. Qualsiasi innovazione si deve innestare nella tradizione, non in senso conservatore ma nel senso dell'arricchimento e della crescita in sincrono con la comunità di cittadine e di cittadini in cui sono innestate le radici culturali della manifestazione. ValdarnoCinema vorrei che crescesse nel suo rilievo nazionale e internazionale, con caratteristiche di sempre più specifica originalità, per cui sempre più studenti di cinema, cinefili appassionati, militanti volontari dell'associazionismo culturale, semplici frequentatori del cinema in sala, provenienti da tutta Italia e anche dall'estero, si diano appuntamento a Valdarno, da un anno all'altro, per condividere una più aperta visione del mondo e una visione di un mondo più inclusivo.

*Paolo Minuto*
*(Direttore Artistico ValdarnoCinema Film Festival 2019)*

www.valdarnocinemafilmfestival.it

**Diari di Cineclub** | Media partner

## Premio Centottanta

Il premio cinematografico per filmmakers esordienti sardi o residenti in Sardegna organizzato dall'Ufficio giovani di Moviementu – Rete Cinema Sardegna
Mercoledì 6 febbraio alle ore 10,30 nel foyer del Teatro Massimo, a Cagliari, si terrà la conferenza stampa di presentazione della III° edizione del Premio Centottanta. Organizzato dall'associazione culturale Moviementu - Rete Cinema Sardegna – il concorso a premi è riservato a film-maker esordienti del territorio sardo e ha come obiettivo quello di valorizzare, promuovere e sostenere film-maker esordienti dell'Isola che vogliono lavorare nel mondo del cinema. Il nome della manifestazione, Centottanta, deriva dalla lunghezza massima dei progetti ammessi al concorso: i corti non dovranno superare la lunghezza dei 180' secondi. In palio due premi in denaro da cinquecento e da mille euro (Premio Moviementu e Premio Cineteca Sarda); un Footage Lab come premio Cineteca Working; una residenza artistica offerta da Sardegna Teatro; la partecipazione alla Summer school di Filmidee al Camping Golfo dell'Asinara; e da quest'anno anche un Premio Scuola, di filmmaking. La partecipazione è gratuita e i termini delle domande sono fissati al 31 luglio 2019.
Partner:
Società Umanitaria – Cineteca Sarda, Sardegna Teatro, Filmidee, EjaTv, **Diari di Cineclub**, Cinema Odissea, le associazioni: L'Ambulante, Movierindi e Ordet.
Sponsor:
Mommotty, Artevidio, Indoru, Relive, Cantina Castiadas.

La serata finale dell'anno scorso. Partecipanti, vincitori, giurati con la presentatrice Michela Atzeni sul palco del Cinema Odissea di Cagliari

http://premiocentottanta.wixsite.com/contest
https://www.facebook.com/premiocentottanta/
premio.centottanta@gmail.com

**Diari di Cineclub** | Media partner

# Centro Sperimentale di Cinematografia: intervista a Susanna Zirizzotti

Continua da parte di **Diari di Cineclub** un viaggio all'interno del Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale per scoprirne i compiti attraverso il ruolo e la storia di alcuni lavoratori. Nel passato numero della rivista abbiamo conosciuto Franca Farina, operatrice da quasi trent'anni nel CSC e da sempre impegnata nella salvaguardia del patrimonio filmico della Cineteca Nazionale. Ancora una volta incontriamo una donna, Susanna Zirizzotti, occupata nell'Ufficio Stampa del CSC, il cui responsabile da poco tempo è diventato Alberto Crespi.

Marco Asunis

*Susanna, quando e come nasce il tuo rapporto col cinema?*

Posso dire che entrai per la prima volta al cinema in carrozzina, avevo pochi mesi, i miei genitori non avevano la televisione e quindi andavamo al cinema molto spesso. La televisione la comprammo a fine anni sessanta, avevo circa sette anni. Frequentavamo un vecchio cinema di Monteverde che d'estate diventava arena e mi ricordo che mi affascinava tantissimo quando il soffitto si apriva e sopra di noi si vedevano le stelle.

*Sappiamo che prima di essere assunta al CSC hai avuto una lunga esperienza di lavoro nella gloriosa e storica FICC – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema. Puoi raccontarci come arrivasti alla FICC?*

Era il 1980. Mario Morcellini, allora assistente alla cattedra di Sociologia delle Comunicazioni, parlò della mia tesi di laurea a Stefania Brai che aveva lavorato alla FICC e poi a Riccardo Napolitano, il presidente. Era una tesi sperimentale, una ricerca di circa tre anni sul territorio e sulla grande rivoluzione culturale e sociale derivata dalla nuova politica dell'assessore alla Cultura del Comune di Roma, Renato Nicolini. Il presidente della FICC in quel periodo cercava dei giovani volontari per far conoscere e ampliare le attività della Federazione a Roma.

*Nel corso dei lunghi anni trascorsi con la FICC, quali erano i tuoi specifici compiti nella Federazione?*

Ho iniziato come volontaria ad occuparmi dell'archivio e dei vari progetti che noi giovani proponevamo al presidente e al consiglio direttivo. Fu quando mi occupai dell'organizzazione di un convegno internazionale a Perugia che ci fu il passaggio da giovanissima volontaria a dipendente *part-time*. Quell'esperienza fu importante anche dal punto di vista politico perché mi fecero la proposta di entrare nel direttivo nazionale come consigliere. Nel frattempo ero già coordinatrice delle nove associazioni nazionali di cultura cinematografica. Riccardo Napolitano sapeva del mio desiderio di diventare cronista e che, anche se a malincuore, stavo cercando una via per realizzare questo sogno. Mi propose quindi di restare in FICC offrendomi un ruolo in più: quello di ufficio stampa. Accettai anche se il compenso rimase lo stesso, ma le ore di lavoro triplicarono. Eravamo rimasti pochi e lavoravamo fino a notte inoltrata, ininterrottamente. Era talmente alta l'esperienza che stavo facendo, e soprattutto gratificante, che oramai non mi interessava niente altro. La FICC era diventata il punto di incontro di tantissime realtà romane: organizzavamo incontri sul cinema, soprattutto sulla politica cinematografica, eravamo una voce che contava. Frequentavamo l'Auletta dei Gruppi parlamentari per parlare della Commedia all'italiana o del cinema di Zavattini, ma anche Camera e Senato per discutere della legge cinema e di tutte le nostre proposte per modificarla. Insieme a Carlo Ripa di Meana abbiamo portato le nostre iniziative politiche e culturali in Europa. La FICC sempre insieme al Sindacato Nazionale dei Critici Cinematografici, all'Anac, alle Associazioni nazionali di Cultura Cinematografica e a tutte le associazioni di categoria. In quegli anni nacque anche la *Carta dei diritti del pubblico* (1987) che fu tradotta in diverse lingue e diffusa in vari paesi del mondo. Fui rappresentante delle Associazioni nella Commissione ministeriale che decideva dei finanziamenti alle opere prime. Successivamente feci anche parte del Consiglio nazionale dello Spettacolo presso il Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Nel frattempo ero già vice presidente della FICC.

Centro Sperimentale di Cinematografia. Via Tuscolana, 1524, Roma Fermata M Subaugusta e/o Cinecittà

*Tu hai avuto modo di lavorare durante la lunga presidenza di Riccardo Napolitano. Puoi darci un ricordo di lui? Che personaggio era? Puoi, magari, raccontarci qualche aneddoto riferito al suo rapporto con i tanti amici registi e operatori culturali che orbitavano intorno alla FICC?*

Riccardo Napolitano era una persona straordinaria perché era un vero maestro. Un simpatico, napoletano, colto, ironico, un leader naturale privo di qualsiasi forma di esibizionismo. La sua grande preparazione lo rendeva un maestro che sapeva insegnare con grande naturalezza, con cui discutere, litigare, ma noi ragazzi riconoscevamo di aver imparato ogni giorno qualcosa. Ho avuto una grande fortuna a conoscerlo negli anni in cui bisognava imparare a lavorare. Era una persona importante che ci lasciava ampia libertà consentendoci di lavorare con altrettante persone importanti. All'inizio ero intimorita dai grandi personaggi, nomi importanti del cinema come Beppe De Santis, Fellini e la Masina, Monicelli, Scola, Gregoretti, Loy, Maselli e tanti altri che frequentavamo per tante ragioni diverse, ma lui sapeva come mettermi a mio agio e farmi sentire partecipe delle cose di cui si discuteva. Era anche una persona normalissima: magari potevi trovarlo accovacciato a terra a cambiare una presa per il proiettore o impegnato ad allestire in sede una piccola cucina dove potevamo mangiare tutti insieme perché non si doveva perdere tempo.

Susanna Zirizzotti

*Posto che per via della nuova legge su cinema e audiovisivo, la FICC oggi si ritrova senza sede nazionale, puoi dirci in quante hai avuto modo di lavorare e quali erano le caratteristiche e le loro funzioni?*

La prima fu la sede storica di piazza dei Caprettari 70, l'indimenticabile appartamento che condividevamo con la Biblioteca Umberto Barbaro e Cinemasessanta dove c'era un altro maestro, Mino Argentieri, sempre circondato da tanti giovani critici e studenti che si riunivano per decidere i temi da trattare nella rivista. Una sede piccola dove aprimmo la prima saletta cinematografica di trenta posti. Avevamo due proiettori sovietici, un 35mm e un 16mm stipati in una piccola cabina

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

senza finestre e con poca aria. Quella saletta ci portò tantissima gente, non sapevamo più dove sistemare le persone che volevano assistere alle proiezioni o agli incontri. Dopo qualche anno fummo costretti a cercare un'altra sede. Ma fu anche il periodo in cui Riccardo si ammalò e dopo un anno morì. Era il 1993. Avevo trovato una sede nuova che lui riuscì a vedere solo in fotografia, era una vecchia tipografia tutta da ripulire ma era il posto giusto per aprire una vera sala di almeno 100 posti. Riuscii a trovare i soldi per ripulire tutto, ebbi la fortuna di avere in regalo le poltroncine del cinema Quirinale che stava chiudendo, un nuovo proiettore ed un bellissimo grande schermo donato dall'Associazione Italia-Urss. Riuscii ad avere un finanziamento sufficiente dal Comune di Roma per coprire le spese della sala e la Biblioteca Giancarlo Sbragia che con noi divideva le spese dell'affitto dei locali. Lì cominciò un'altra vita, diversa, ma fatta di verifiche e anche di grandi successi. Con l'aiuto di tanti amici di Riccardo, a cominciare da Dario Natoli a Roberto Perpignani e Annalisa Forgione, Carla Simoncelli aprimmo una saletta per i malati dell'Ospedale Regina Elena. Lo dovevamo a Riccardo, era il suo ultimo progetto. Era bellissima, realizzata con materiali donati in gran parte da Vittorio Cecchi Gori. Vennero in tanti a presentare il loro film in anteprima, e in esclusiva per i malati dell'ospedale, tra questi un giovane Carlo Verdone imbarazzatissimo di fronte ad un pubblico così particolare che lo acclamava in maniera davvero emozionante. Intanto alla sala L'Arsenale, così si chiamava la seconda sede, facevo programmazione quotidianamente con un notevole successo di pubblico, organizzavo corsi e incontri con gli autori. Diedi vita ad un giornale che chiamai *Fuori quadro,* dove raccontavo le problematiche dell'associazionismo cinematografico e un giornaletto di sala *L'Arsenale* che veniva distribuito al pubblico. Ci furono grandi cose all'Arsenale. Con il regista e storico Massimo Sani e un gruppo di giovani realizzammo una video inchiesta sull'eccidio alle Fosse Ardeatine che presentammo in anteprima al Teatro Argentina, facemmo il tutto esaurito. Il film fu poi presentato per anni nelle scuole superiori e fu il trampolino di lancio per i ragazzi che lo realizzarono. Poi iniziai una fitta collaborazione con il Ministero degli Affari Esteri e con gli Istituti italiani di cultura cinematografica di Algeri, di Francoforte, di Ankara, di Rangoon, con i quali organizzai tante belle iniziative, come per esempio: curare la parte cinematografica alla Buchmesse di Francoforte quando l'Italia era il "paese ospite" dell'iniziativa dove portai il cinema italiano degli anni settanta e una personale dedicata alla Masina. Alla fine degli anni novanta la FICC decise che dovevamo ridurre gli spazi e quindi l'attività si trasferì in un appartamento in via Nomentana. Dopo circa un anno fui chiamata da Lino Micchè allora presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia che aveva delle proposte da farmi. Era il 2000.

Scuola nazionale di cinema (SNC): seminario di Piero Tosi del corso di costume

Scuola nazionale di cinema (SNC) Corso di recitazione

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA
CINETECA NAZIONALE

*L'esperienza maturata nella FICC, ti è servita nel nuovo lavoro al CSC? Esattamente quali sono i tuoi compiti?*

Da Lino Micchè fui chiamata per collaborare alla realizzazione di alcuni suoi progetti con i circoli e mi parlò della futura sala che aveva in programma di aprire, offrendomi anche la possibilità di fare delle proposte. Purtroppo dopo un paio di anni ci fu il cambio di presidenza, Alberoni sostituì Micchè, e cambiarono molte cose. Iniziai nella Diffusione culturale della Cineteca nazionale poi passai alle Relazioni esterne, fui responsabile dell'Ufficio stampa, della Comunicazione della Scuola e ora sono nell'Ufficio Comunicazione con il ruolo di Ufficio stampa insieme ad Alberto Crespi che è il responsabile anche del sito web e dell'editoria del Centro Sperimentale.

*Da molti anni lavori al Centro Sperimentale. Hai visto alternarsi generazioni di attori e registi. Ci sono a tuo avviso delle differenze tra i ragazzi che vedevi durante i primi anni e quelli che vedi adesso?*

Certamente i giovani cambiano, cambiano i tempi e i ragazzi hanno cambiato anche il modo in cui cercano di realizzare i propri sogni. Per arrivare agli obiettivi che ci siamo prefissati, lo sappiamo, c'è bisogno anche di un pizzico di fortuna. A volte, come è accaduto a me, puoi incontrare qualcuno che ti cambia il percorso che avevi iniziato e alla fine ti rendi conto che sei comunque soddisfatto di quello che hai fatto.

*Cosa consiglieresti ai giovani che desiderano intraprendere la carriera artistica e provano ad essere ammessi al Centro?*

Si dice che entrare al CSC sia molto difficile, è vero, bisogna avere talento ma consiglio sempre di provare e riprovare, mai arrendersi. Bisogna credere nelle proprie capacità ma se qualcosa dovesse andare storto si può guardare positivamente anche altrove, ci sono sempre altre risorse in noi che non sappiamo di avere e che scopriamo con il tempo, strada facendo.

*Con la nuova legge Franceschini hai sentore che il CSC stia modificando le sue vecchie caratteristiche storiche? Più in generale puoi fare qualche riflessione in merito ai compiti e al lavoro complessivo oggi del CSC?*

Ogni istituzione importante come il Centro Sperimentale di Cinematografia, soprattutto se si rivolge ai giovani, ha l'obbligo di trasformarsi, crescere, adeguarsi, creare nuove offerte e questo il Centro lo sta facendo, ma lo ha sempre fatto. Anche quest'anno ci sono nuove opportunità per i ragazzi che vogliono frequentare i nostri corsi. È vero che il Centro Sperimentale è una delle scuole più antiche ma è anche una delle più moderne dal punto di vista dell'offerta didattica, il corpo docente è costituito da esponenti di spicco della cinematografia nazionale e internazionale. Sono state rinnovate una serie di iniziative interne adeguandole alla rivoluzione digitale in corso. Tutto è cambiato, è cambiato il modo di scrivere, di fare regia, di creare scenografie e quindi è anche necessario formare nuove figure professionali che tengano conto di quello che sta accadendo nel mondo dell'audiovisivo. Sicuramente questa scuola ha sempre avuto gli occhi ben aperti ai cambiamenti. Sarà il presidente Felice Laudadio, se volete, a raccontarvi le grandi novità di quest'anno. Una fra tutte, questa posso anticiparvela, è il nuovo corso che partirà quest'anno, *"Visual Effects – Supervisor & Producer"*: si formerà una nuova generazione di specialisti dei VFX in grado di realizzare e gestire la

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

produzione e postproduzione di prodotti che richiedono l'utilizzo di effetti speciali.

*Secondo il tuo punto di vista, per il futuro prossimo quale può essere il ruolo del CSC nel panorama cinematografico italiano?*

Sono convinta che il ruolo principale della nostra Scuola, quello della formazione dei giovani cineasti, deve essere conservato e tutelato perché questa scuola ha una funzione e una responsabilità enorme, e non è poco. Non possiamo non sottolineare l'importanza che riveste anche la Cineteca Nazionale, l'archivio più prestigioso del nostro cinema, la fonte principale di ogni circolo del cinema e non solo. Sono fortemente in disaccordo con chi sta sottovalutando il ruolo dei circoli del cinema. Solo chi non conosce la storia del cinema italiano non conosce le associazioni del pubblico, i circoli sono parte fondamentale della nostra cinematografia. Molti cineasti si sono formati giovanissimi frequentando i circoli e lavorando insieme ai loro operatori. I circoli fanno muovere i film che il mercato ha messo in disparte, la Cineteca nazionale contribuisce all'organizzazione di rassegne proposte da circoli presenti negli angoli più remoti del nostro paese. Ignorare il loro lavoro, lasciarli morire è un vero danno per il cinema, per l'industria cinematografica e per la stessa formazione di una coscienza critica del pubblico che è uno degli obiettivi principali dei circoli del cinema.

*Per concludere, Susanna, trovi delle relazioni di tipo culturale tra la tua vecchia Federazione e il CSC? Inoltre, a parte un pezzo di giovinezza che se ne è andata, cosa rimpiangi della tua esperienza nella FICC?*

Non vorrei pensare alla vecchia Federazione ma vorrei che ci fosse una Federazione sempre nuova, che va avanti e si rinnova con il passare del tempo. Certamente, ci sono molte relazioni tra noi, ho appena parlato del rapporto tra circoli e Cineteca nazionale e penso a quante cose abbiamo fatto insieme e quante altre si possono fare anche con la Scuola. Molti giovani che si avvicinano all'associazionismo culturale, di qualsiasi orientamento, fanno un'esperienza formativa straordinaria che può essere una base importante per arrivare qui nella nostra Scuola e iniziare a sognare in grande, ad essere finalmente protagonisti principali di quel cinema che avevano guardato magari seduti nella sala di un vecchio cinema di periferia. La FICC insieme alle altre associazioni nazionali di cultura cinematografica sono una fucina importante dove il CSC può attingere per raggiungere alcuni dei suoi obiettivi. Cosa rimpiango della mia esperienza in FICC? Ogni cosa, ogni persona incontrata, ma la vita ci apre ogni volta nuove porte e mai voltarsi indietro, io credo che se siamo soddisfatti di quello che abbiamo fatto, bisogna credere anche in quello che ci propone il futuro. Una cosa vorrei dire ai giovani e agli amici più adulti della FICC: non smettete mai di lottare, di far sentire la vostra voce. La Federazione deve continuare a contare nel panorama culturale e politico di questo paese.

*Marco Asunis*

## La memoria di Susanna

Roma. Affluenza di pubblico nella sala de L'Arsenale anni '90

Incontro con Mario Martone a L'Arsenale

La prima saletta di piazza dei Caprettari a Roma anni '80

Peter Cargin, Sebastiano Di Marco, Riccardo Napolitano e Filippo De Sanctis, convegno internazionale di Perugia 1983

Umberto Dante, Riccardo Napolitano, Susanna Zirizzotti e Fabio Masala, conferenza di organizzazione FICC

Pietro Pintus, Riccardo Napolitano, Carlo Lizzani e Citto Maselli incontro alla Libreria Il Leuto di Roma

Proiezioni a piazza dei Caprettari a Roma

Sala L'Arsenale, Roma anni '90

Riccardo Napolitano e Antonio Smargiasse uno dei giovani volontari

Saletta per i malati dell'Ospedale Regina Elena di Roma

# Piero Tosi. Esercizi sulla bellezza. Gli anni del CSC. 1988-2016

## Una grande mostra del Centro Sperimentale di Cinematografia -Cineteca Nazionale. Palazzo delle Esposizioni di Roma (16 ottobre 2018 - 20 gennaio 2019)

Tra ottobre 2018 e gennaio 2019 è stata aperta, al Palazzo delle Esposizioni di Roma (via Nazionale 194) la mostra "Piero Tosi. Esercizi sulla bellezza. Gli anni del CSC, 1988-2016", promossa da Roma Capitale - Assessorato alla Crescita culturale e dall'Azienda Speciale Palaexpo, organizzata dal Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale presieduto da Felice Laudadio, in collaborazione con la Festa del Cinema di Roma. La mostra è curata da Stefano Iachetti con Giovanna Arena, Virginia Gentili e Carlo Rescigno, e documenta il lavoro del grande artista presso la scuola di cinema di via Tuscolana, nella quale è stato docente per quasi trent'anni. Piero Tosi, nato a Sesto Fiorentino nel 1927, è il più grande creatore di costumi nella storia del cinema italiano ed è un artista che ha ispirato costumisti, attori e cineasti di tutto il mondo. Trasferitosi a Roma giovanissimo sulla spinta dell'amico Franco Zeffirelli, ha stabilito fin dagli anni '50 un ferreo sodalizio creativo con Luchino Visconti, per il quale ha creato i costumi di *Senso*, di *Rocco e i suoi fratelli*, di *Il Gattopardo*, di *Morte a Venezia* e di tanti altri capolavori. Tosi ha lavorato assiduamente anche con Mauro Bolognini e con il citato Zeffirelli, e nel corso di una lunga carriera ha collaborato con Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Lina Wertmuller, Liliana Cavani, Gianni Amelio e tantissimi altri registi del cinema italiano. Nel 1988, chiamato da Lina Wertmuller, ha iniziato l'attività di docente di Costume presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. In quasi trent'anni di insegnamento, Tosi ha creato un modulo didattico originale e seminale: i seminari di costume, trucco e acconciatura, ciascuno dedicato a un preciso momento storico della moda e della cultura italiana. Partendo dal Rinascimento e arrivando fino al Novecento, Tosi ha realizzato – con il decisivo apporto di collaboratori illustri, a cominciare da Luca Costigliolo e dalla Sartoria Tirelli – una serie di costumi "d'epoca" che, aggiunti a un prezioso lavoro sul trucco e sulla pettinatura, hanno creato veri e propri "personaggi" incarnati, di volta in volta, dagli allievi e soprattutto dalle allieve dei corsi di Recitazione. Nei seminari di Tosi hanno lavorato allieve del Csc poi divenute famose, come Carolina Crescentini, Paola Minaccioni, Claudia Zanella, Alba Rohrwacher e tante altre. La mostra ha documentato questo lavoro, ospitando anche quattro abiti di allievi di Costume – tutti diplomati al Csc con Tosi – che oggi proseguono una tradizione di eccellenza del cinema italiano anche a livello internazionale: Daniela Ciancio, Massimo Cantini Parrini, Andrea Cavalletto e Andrea Sorrentino. Durante la mostra, la sala cinematografica del Palazzo delle Esposizioni ha ospitato una rassegna di film che Piero Tosi ha arricchito con il proprio lavoro e il proprio talento. La rassegna si intitola "Il Senso del cinema" e il primo film, il 24 ottobre 2018, è stato proiettato proprio *Senso* di Luchino Visconti. Sono seguiti *Bellissima*, *Il padrone sono me*, *Le notti bianche* e tanti altri titoli. Le proiezioni sono avvenute sempre alle 21 e a ingresso gratuito. In occasione della mostra il Centro Sperimentale di Cinematografia e Edizioni Sabinae hanno proposto al pubblico due prestigiose pubblicazioni: il volume *Esercizi sulla bellezza* curato da Stefano Iachetti, che in una serie di stupende fotografie ricostruisce il lavoro di Tosi, degli allievi del Csc e di tutti i suoi collaboratori nel corso dei seminari; e un numero speciale della rivista *Bianco e nero* dedicato all'attività di Tosi in campo cinematografico, con scritti e testimonianze di Claudia Cardinale, Gabriella Pescucci, Maurizio Millenotti, Gianni Amelio, Ottavia Piccolo, Massimo Ranieri, Rita Pavone, Liliana Cavani e molti altri.

Piero Tosi (1927) il più grande creatore di costumi nella storia del cinema italiano, artista che ha ispirato costumisti, attori e cineasti di tutto il mondo

Palazzo delle Esposizioni. Una delle sale espositive

Claudia Cardinale ne "Il Gattopardo" (1963) di Luchino Visconti. Nomination Migliori costumi a Piero Tosi

"Il Gattopardo"

ufficiostampa@fondazionecsc.it

# Marina dans le tram

## A proposito del film Giro di boa (2017), regia di Luigi Faccini, con Marina Piperno, Roma, il deserto del Negev, la città di Ghilarza e ancora altri luoghi e personaggi...

Stefano Beccastrini

*Prologo. A Roma, sul tram numero 3*

"Come sferragliavano, tra sobbalzi e cigolii, i tram della mia infanzia. E come squillavano i *blen blen blen* del martello a pedale con cui il conduttore metteva fretta ai passanti che attraversavano i binari troppo lentamente. E come scivola via, adesso, silenziosamente, questo lucertolone che porta il numero 3 quale segno distintivo, orgoglioso del suo capolinea a Valle Giulia, nel verde di Villa Borghese. Abbiamo vissuto vent'anni altrove e della nostra città, mai dimenticata, vogliamo riprenderci il cuore...". Marina dice queste cose toccanti - soprattutto se pronunciate dalla sua voce austera, capace di evocare l'intera storia del mondo, pur non subendone la nostalgia e vivendo sempre nel e del presente - mentre è assisa su un lungo e moderno tram romano: così inizia l'ultimo film che ho visto nell'anno appena terminato, il magnifico *Giro di boa* che Marina Piperno e Luigi Faccini - la coppia più bella del cinema italiano anzi mondiale - mi hanno gentilmente, e con mio immenso piacere, regalato in DVD in occasione delle festività. Simili doni consolano dalle tante miserie e delusioni cui andiamo incontro, in questa Italia sempre più priva di bussola. Proprio di questo film vorrei parlare, questo mese, ai lettori di **Diari di Cineclub**, per spingere tutti quelli che amano davvero il buon cinema a cercarlo, trovarlo, vederlo e rivederlo, gustandolo e meditandoci sopra. Ma che cos'è *Giro di boa*? A differenza di altre opere della coppia Faccini/Piperno, più compatte e unitarie per quanto generalmente più lunghe, questo è un film articolato e complesso, divagante, profondamente poetico ma apparentemente - soltanto apparentemente, però - alla continua ricerca di un centro, di un asse tematico dominante. Ne emerge un'opera di 87 minuti, girata nel corso del 2017 con una Go Pro Hero5black, assai efficace anche nella "presa diretta" del suono: "Blok notes e camera stylo che ci ha consentito un meditato diario in pubblico, ma anche improvvisazioni

Marina Piperno

vivificanti" ha scritto lo stesso Faccini. Così vediamo Marina e Luigi - il quale, peraltro, è quasi sempre nascosto dietro la macchina da presa - e li ascoltiamo mentre vagano per Roma (ma anche mentre mangiano fusilli con zucchine e pecorino a casa propria), parlano con la gente, incontrano belle persone (quali, per esempio, il poeta Mario Lunetta o lo scultore Gunter Demnit) e brutti ceffi (quali i gruppi fascisti e razzisti) ma anche dialogano tra sé sul presente (per esempio, sulla complessa questione del testamento biologico) e sul passato (per esempio, quello del popolo ebraico, che con la storia di Roma da secoli è strettamente intrecciato) ma toccano anche altri luoghi, ricchi di suggestioni e testimonianze, quali Israele (con il deserto del Negev) o la Sardegna (con la chiesa paleocristiana e protoromanica di San Giovanni in Sinis o la casa-museo di Gramsci a Ghilarza).

*Ritorno a Roma*

"Ed eccoci immersi nell'orgia digitale del turismo instancabile, prevalentemente asiatico, che sale sugli spalti del Colosseo" dicono Marina, sullo schermo, e Luigi, dietro la macchina da presa, tornati a Roma dopo vent'anni trascorsi fra Lerici, l'Amiata e il mondo intero. E proseguono: "E' da qui che inizia la nostra ricognizione, per capire in quale città siamo tornati a vivere. Dicono che Roma sia una puttana di poco prezzo, tuttavia inafferrabile...Ci mescoliamo alla folla di un saturnale trasteverino per smentire questa diceria. Tra musicisti e artisti di strada, africani intelligenti, turisti che si sottraggono alla nostra telecamera ed altri che si espongono, riusciamo a gustare fino in fondo la nostra prima notte romana". Gustarla, sì, ma ponendosi domande:"Cos'è Roma per me?", si chiede Marina, che in questa città è nata e in essa si sente ben radicata: "Rifugio e spinta poderosa verso il mondo..." ella afferma: una città che non imprigiona, insomma, che è bello incontrare, per lasciarla e per ritornarci. E' proprio durante questa prima notte sfolgorante di luci e nella quale i due innamorati (l'uno dell'altra e viceversa ma anche, entrambi e assieme, di Roma, del cinema, del mondo intero e di chi chiunque faccia qualcosa per salvarlo dall'abisso della barbarie) si immergono con giovanile curiosità, decidono "di incrociare cronaca e Storia, creatività selvaggia e ambiziosi progetti artistici, sofferenza quotidiana e benessere, marginalità e cultura, eutanasia e gioia di vivere...". Per esempio, quella del giovane senegalese che, lasciata nella sua Africa lontana la famiglia d'origine e avendone formata una nuova in Italia, è tuttora convinto, nonostante tutto, che Roma resti il più bel luogo del mondo.

*La Menorah dell'arco di Tito, i Parents Circle, i colori del Negev*

Nei pressi del Colosseo, il modernissimo tram improvvisamente si guasta e Marina deve scendere e incamminarsi, seguita dall'angelo-custode-con-la-macchina-da-presa (che ama, tuttavia, autodefinirsi "mossiere"), verso l'Arco di Tito. "Vergogna sanguinosa per noi ebrei - dice mesta Marina - Inizio della grande dispersione del popolo ebraico". Menorah è il nome tradizionalmente attribuito dagli ebrei al loro candelabro a sette braccia, sempre presente durante le sacre cerimonie e il cui prototipo, in metallo prezioso, si trovava nel tempio di Gerusalemme, saccheggiato e distrutto nel 70 d.C. dalle legioni guidate da Tito. Proprio quella Menorah d'oro, la cui forma è ispirata probabilmente al roveto ardente di mosaica memoria, è scolpita, e raffigurata quale preda di guerra poi andata perduta, nel famoso Arco: proprio per questo gli ebrei, trasferiti a Roma in catene, si rifiutavano di passare sotto quel monumento considerato maledetto da Dio.

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

Nel corso del loro girovagare per Roma, scoprendo o riscoprendo luoghi e persone e con loro intrattenendosi, i due partecipano anche, presso il Parlamento, a una riunione dell'associazione ebraico-palestinese Parents Circle, composta da uomini e donne, appartenenti a entrambi i popoli, che hanno avuto un congiunto ucciso durante l'interminabile conflitto che va insanguinando, da oltre settant'anni, quelle povere terre che sono parimenti giudaiche e palestinesi. I membri dell'associazione vogliono che si costruisca finalmente una pace durevole, tramite la creazione di due stati autonomi, paralleli, pacificamente collaboranti pur se ispirati da fedi religiose diverse. Sulla scia dell'incontro con i Parents Circle, il film mostra poi varie sequenze girate durante un viaggio, avvenuto qualche anno prima, nel deserto del Negev, situato nel sud d'Israele (Negev, in ebraico, significa appunto "meridione"), al confine con la penisola del Sinai la quale, come narra il biblico Libro dell'Esodo, fu percorsa da Mosè durante la fuoriuscita degli Ebrei dall'Egitto. Marina fissa intensamente il paesaggio, nel quale domina un ocra diffuso e non i colori bruciati, più aridamente marroni, che lei si sarebbe aspettata. Quel paesaggio l'affascina, lo sente risuonare dentro di sé, dice di provare verso di esso un'attrazione irresistibile che giunge da lontano, dagli atavici tempi in cui il popolo ebraico – i suoi avi - fuggiva, appunto, dalla schiavitù egiziana e Dio dettava a Mosè le tavole della Legge.

l'Arco di Tito. "Vergogna sanguinosa per noi ebrei - dice mesta Marina - Inizio della grande dispersione del popolo ebraico".

*Notte di stelle quasi trent'anni dopo*

In una vecchia, ma per nulla invecchiata, intervista su Il Tirreno Luigi parlava del suo straordinario film romano *Notte di stelle*, dedicato nel 1991 ai ragazzi delle periferie invisibili. Una storia disperata e romantica, pasoliniana verrebbe da dire, che narra - con rigorosa purezza stilistica e povera nudità artistica - del breve sodalizio tra Luana, cantante di liscio che vorrebbe cantare il blues, Lucio, operatore sociale e filmaker, e Carlo, graffitaro appena uscito dal carcere. "L'immersione nella realtà del quartiere romano di Tor Bella Monaca - diceva allora Faccini - mi ha consentito di sviluppare le analisi di Pier Paolo Pasolini sulla crescente omologazione che avrebbe cancellato dalla nostra memoria ogni matrice contadina. È lui il padre putativo di questo film, omaggio alla sua figura e al suo sacrificio. Seguendo le sue riflessioni su ciò che andava mutando nella società italiana, proprio negli anni immediatamente precedenti la sua uccisione, ho cercato di scoprire che cosa fosse successo al di là di quell'anello di ferro e fuoco che è il Grande Raccordo Anulare, a Roma, una specie di vallo o sbarramento oltre il quale sono nati i quartieri ghetto. Come se per governare il disagio sociale bastasse costruire casermoni e torri di cemento, allontanando dal centro i problemi della città. È là, oltre il Raccordo, che le amministrazioni comunali hanno voluto concentrare ogni possibile devianza. Ma non si trattava di problemi. Si trattava di persone. Il disagio, invece di spegnersi, è aumentato. A causa dell'isolamento cui le persone sono costrette è diventato degrado. E il degrado non è un cassonetto che vomita rifiuti o un muro scrostato. Il vero degrado è l'analfabetismo, coperto da quello di ritorno. Non leggere un libro, non guardarsi negli occhi, non decidere di crescere, in sé e con gli altri, è questo che consolida l'esclusione. Nelle periferie urbane anche i sogni sono degradati. La realtà è così impoverita e violenta che li stritola sul nascere. *Notte di stelle* è stato il mio tentativo di prendere contatto con questa realtà...". Quel vecchio (vecchio? Modernissimo!) film terminava con una sconfitta: Carlo muore, Luana torna forzatamente a cantare il liscio, Lucio - che non si arrende - prende un impegno con se stesso, quello di "Imparare ad ascoltare la gente". Luigi e Marina tornano, in *Giro di boa*, a parlare con la gente di Tor Bella Monaca e ritrovano, tra tanti amici antichi e nuovi, la ragazza che aveva a suo tempo interpretato Luana: Antonella Taccarelli. Non è diventata, come invece sognava, né una celebre cantante di blues né una famosa stilista ma ce l'ha fatta a diventare, invece che perdersi nel nulla, una donna felice di essere l'umile sposa di un principe azzurro di periferia e la modesta madre di un bel bambino, nonché di cuocere un delizioso pranzo per la sua famiglia a cui Marina e Luigi partecipano volentieri: anche in questo modo si sfugge alla balordaggine mortale delle periferie.

*Amici e luoghi amichevoli*

Vagando assieme per Roma, Marina e Luigi incontrano anche amici, oltre che gente anonima - e tutta da scoprire - e persino nemici dichiarati quali i neofascisti e i razzisti, gente che mette paura. Di belle persone, amiche appunto, ne citerò due soltanto, scelte tra coloro che non mettono paura ma suscitano sentimenti di pace e di accoglienza. Il primo è Mario Lunetta, letterato e poeta, incontrato durante la presentazione del suo ultimo libro di versi, "L'allenamento è finito", su una copia del quale egli scrive una bellissima dedica: "A Marina e Monardo che non smettono mai di farsi amare da me" (Luigi, infatti, si chiama in realtà Luigi Monardo). Verso la fine del film Marina, che ha appreso la notizia da una telefonata, informa Luigi - e noi spettatori – della morte del loro amico, appena avvenuta. Il secondo è Gunter Denmig, un artista tedesco che si è fatto autore – ormai ne ha installate oltre cinquantamila, in tutti i paesi d'Europa - di centinaia e centinaia di "pietre da inciampo". Sono altrettanti sampietrini, ricoperti da piccole lastre di metallo con sopra stampato il nome e il cognome di una persona deportata in un lager nazista, e colà ammazzata: vengono murate dall'autore sulla soglia della casa dove il povero Cristo viveva. Una umile, geniale maniera di lasciare una traccia, una memoria, un grido contro l'annicchilimento totale della vita umana. L'espressione "pietra di inciampo" è tratta dal Epistola di San Paolo ai Romani: "Ecco io pongo nella città di Sion una pietra di inciampo, un sasso che fa cadere. Ma chi crede in lui non sarà deluso"(vedi nota alla fine del paragrafo). Luigi e Marina, però, non vanno incontro soltanto ad amici ma si recano anche presso luoghi amichevoli, ispirati dalle idee, e frequentati dalle persone, che i concetti di libertà, di fraternità e di giustizia sociale condividono e promuovono. Li vediamo così mentre visitano, fittamente parlando tra loro e con gli altri visitatori, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, ammirando capolavori di Courbet, Van Gogh e altri artisti francesi del XIX secolo - nonché intrattenendosi con due simpatiche addette al banco dei caffé - e il Maxxi, il Museo d'Arte del XXI secolo, progettato dalla scomparsa Zaha Hadid, architetta iraqena nazionalizzata americana, e ispirata a una concezione decostruttivista dello spazio.

*NOTA: Mentre sto scrivendo queste parole - è il 10 dicembre del 2018 - il Telegiornale annuncia che a Roma qualche teppistello fascistoide e antisemita ha divelto e sottratto intenzionalmente una ventina di "pietre da inciampo" di Gunter Denmig che ricordavano il dramma della deportazione, nel terribile "sabato nero" ossia il 16 ottobre 1943, di un paio di famiglie ebraiche che vivevano al numero 82 di via Madonna dei Monti. Cosa inventeranno i nostri governanti per difendere simili delinquenti? Che la loro è stata una misura di sicurezza civica per evitare che la gente in quelle pietre inciampasse?*

*In Sardegna*

Verso la fine del film, Marina e Luigi si recano in Sardegna, un'isola di cui essi sono profondamente innamorati. Si recano, per esempio, in luoghi che abbiamo, anche mia moglie ed io, recentemente visitato e ammirato e dai quali abbiamo ricevuto bellezza e sapienza: San Giovanni in Sinis, unico luogo dell'Oristanese in cui potessero salvare la macchina da presa dalle "sciabolate del maestrale", e Ghilirza, presso la casa-museo di Antonio Gramsci, e per di più alla presenza del nipote Antonio Gramsci Junior, scrittore e musicista, esperto di strumenti da percussione per musica etnica: quella sera a Ghilarza suonava un

*segue a pag- successiva*

*segue da pag.precedente*

antico strumento celtico. Sono lieto che Marina e Luigi, che stimo tantissimo, amino Gramsci quanto me: credo che, Marx a parte, egli sia l'unico pensatore marxista che ormai - e con riferimento al solo "Gramsci del carcere" - valga la pena di leggere, studiare, meditare. Di fronte a un mare d'un azzurro che fa piangere di beltà e toccando una sabbia cristallina che fa urlare di meraviglia, Marina saluta infine gli spettatori dicendo loro, anche a nome di Luigi: "A presto: occhi aperti e mente affilata!". Da parte mia, ci proverò: ve lo prometto.

*Epilogo. Dediche*

*Giro di boa* è dedicato a due coppie straordinarie della storia del cinema. La prima è composta da Anna Magnani e Pier Paolo Pasolini, filmiche icone per Luigi, allievo morale del neorealismo e della ricerca pasoliniana, e per Roma, di cui son stati entrambi eccelsi cantori,

Cyd Charisse e Fred Astaire

La seconda da Fred Astaire e Cyd Charisse, filmiche icone per Marina, che ama appassionatamente il cinema classico americano e la danza. Son tutti amori che condivido - quello per la danza, peraltro, soltanto se si tratta di guardar danzare gli altri - ma, delle quattro, la dedica che più mi ha sorpreso e rallegrato è stata quella per la indimenticabile Cyd, la più grande danzatrice mai vista sullo schermo del cinema: affascinante, giovanilmente elegante, assieme carnale ed eterea, ogni suo movimento era come mosso dal vento dolce d'una primavera perenne. Debbo però confessare che, più che con Fred Astaire, adoro vederla recitare, e dunque danzare, con Gene Kelly: soprattutto in Brigadoon, 1954, di Vincente Minnelli, fiabesca vicenda d'un magico luogo della Scozia più arcana che ricompare, e rivive, ogni cento anni. Mi spinge a sognare una Roma/Brigadoon che riappare, e riprende a vivere, non proprio ogni cento anni ma ogni volta che un saggio governante o un geniale poeta, un eccellente pittore o un profondo cineasta ne ricostruisce un'immagine rinnovata, purificata, vivificata. Si chiami egli Marco Aurelio o Giovacchino Belli, Michelangelo Buonarroti o Federico Fellini, Pasolini o Rossellini o Faccini, comunque capace di infondere nuova vita e splendore a questa meravigliosa "Cyd Charisse tra le città". Una mia dedica (all'articolo, logicamente, non al film). Ho avuto la fortuna di conoscere Roma e innamorarmene quand'ero un tosco bambino di sett'anni, perché mio padre, che l'adorava, mi ci portò per una settimana e me la fece vedere tutta, e tutta a piedi, girovagandovi dalla mattina alla sera: fu il mio durevole, indimenticabile, imprinting romano e gliene sarò sempre grato.

*Stefano Beccastrini*

# Suspiria (1977) di Dario Argento

Cast: Jessica Harper, Flavio Bucci, Stefania Casini, Alida Valli, Miguel Bosè, Susanna Javicoli, Joan Bennett, Renato Scarpa, Barbara Magnolfi

Giuseppe Previti

Dopo *Profondo Rosso* (1975) Dario Argento cerca un nuovo successo con *Suspiria* (1977) ispiratogli da un viaggio attraverso alcune mitiche capitali europee (Torino, Lione e Praga). Il testo era stato realizzato assieme a Daria Nicolodi, allora sua moglie, con molti riferimenti alle fiabe e ai loro personaggi da Biancaneve ad Alice, da Barbablù a Pinocchio, ma anche alle favole terrificanti di Madame Loeb, che poi non è altro che la giovane protagonista del film. Argento ha accentuato l'ambientazione gotica del racconto che alla sua uscita riscosse un grande successo, anche se il contenuto particolarmente violento di tante scene lo fece vietare a lungo ai minori di 18 anni. *Suspiria* faceva parte di una Trilogia (La trilogia de Le Tre madri), le pellicole successive furono *Inferno* e *La Terza madre*. Il titolo era ispirato al libro "Suspiria de Profundis" di Thomas de Quincey, il regista pensava di utilizzare attrici minorenni, ma la distribuzione si oppose, e allora il regista per non smentire se stesso fece avere a molti personaggi femminili comportamenti tipicamente infantili, e anche le ricostruzioni ambientali volevano ricordare la difficoltà di un bambino a arrivare ad aprire una porta, la c.d. porta che aperta ti lascia andare o fuggire. Il film narra la storia di una giovane americana, Suzy, che per perfezionarsi nella danza si iscrive alla più famosa scuola -pea, quella di Friburgo in Germania. Vi arriva in una terrificante notte di tempesta, non viene fatta entrare e deve quindi tornare in città, ma nel frattempo scorge una ragazza che fugge. Questa ragazza, Pat, cerca rifugio da un'amica, sembra che qualcuno la rincorra, e infatti poco dopo qualcuno entra in casa e l'ammazza. Il giorno dopo Suzy torna alla scuola, l'accoglienza è fredda, viene presentata a Madame Blanc, l'insegnante, che le dice di stare attenta a chi frequenta e le rivela l'orrenda fine di Pat. Poi Suzy viene alloggiata in città presso un'altra allieva, ma ha tempo di notare il clima teso che circonda un po' tutti, e presto capirà dove purtroppo è capitata. Argento continua a contaminare il mondo delle favole con elementi horror, così non si sa più chi è buono e chi è veramente cattivo. Similmente a Cappuccetto Rosso che entra nel bosco pieno di insidie anche Suzy entra in una casa piena di paure, qua e la è difficile distinguere che sono veramente i personaggi, quale è il loro grado di pericolosità, e solamente un essere veramente innocente può salvarsi. Eppure l'Accademia non ha niente del classico luogo horror, è un luogo pieno di colori, di musiche, di vita, e forse per questo il contrasto colpisce ancora di più. Un inizio che ci porta subito in un mondo misterioso, surreale, pieno di minacce, e anche i colori sono di grande fascino ma anche terribilmente significativi. Certo il film è più affascinante nell'impressione visiva, la trama magari , e non è la prima volta nell'Argento dell'horror, sembra un po' forzata, ma la bizzarria, l'estro di certe situazioni fanno superare certe perplessità. Grande cura è riservata all'immagine di ogni delitto, sembra un pittore che dipinge tele diverse, il regista sa valorizzare al massimo le varie visioni e la loro realizzazione scenica. Insomma una forza creativa notevole che conserva un proprio equilibrio tra il racconto virtuale e l'incubo delle immagini. Interessante è

anche il ricorso alla forza delle immagini più che all'uso delle parole. Il film si era avvalso anche di un buon gruppo di interpreti da Jessica Harper a due "grandi" del passato come Joan Bennett e Alida Valli, più i vari Flavio Bucci, Stefania Casini e un giovanissimo Miguel Bosè. Importante, come in tutti i film di Dario Argento, la colonna sonora dei Goblin. Detto della parte più esteriore del film va aggiunto che alla fin fine il senso del film era l'esaltazione della follia, un percorso tra i meandri della mente, qui raffigurati come i percorsi nei "labirinti" dell'Accademia, un vero agglomerato di corridoi e percorsi talmente intricati da poter far pensare a qualunque cosa, un percorso delirante che solo la pazzia può percorrere senza timore di smarrirsi. Un film quindi importante nella storia del cinema horror, che traccia dei percorsi poi molti seguiti nei decenni successivi. In questi giorni è nelle sale il remake di *Suspiria* opera di Luca Guadagnino, e naturalmente ai recensori dell'attualità il compito di commentarlo, a noi che ci occupiamo di cinema del passato il piacere di aver riscoperto per voi l'originale.

*Giuseppe Previti*

# 7 Uomini a mollo

Regia di Gilles Lellouche. Un film con Mathieu Amalric, Guillaume Canet, Benoît Poelvoorde, Jean-Hugues Anglade, Virginie Efira. Titolo originale: Le Grand Bain. Genere Commedia - Francia, 2018, durata 122 minuti

Giulia Zoppi

Il numero dei film francesi che arrivano nelle nostre sale è da anni in costante decrescita. Il dato non è affatto confortante se commisurato all'invadenza delle produzioni Usa che dilagano in città, come in provincia, con titoli sempre meno interessanti. Eppure il cinema francese, è banale dirlo (ma forse non troppo per le nuove generazioni), ha forgiato, sin dalle sue origini, il gusto e l'estetica del cinema, creando un paradigma riconoscibile e imprescindibile per chi se ne occupa o per chi semplicemente ama i film. Difficile farsi un'idea approfondita della direzione in cui si stia dirigendo da qualche tempo in qua, se abbiamo a disposizione solo un paio di titoli ogni anno; pare comunque che, al netto della scomparsa (per sopraggiunta vecchiaia) dei padri della Nouvelle Vague, si stia verificando un massiccio risveglio per le tematiche sociali, sia nelle opere di stampo drammatico (con il sempreverde Guédiguian alla guida -che non le ha mai abbandonate- che con i più giovani e molto promettenti Laurent Cantet e Stéphane Brizé, per citare i migliori che arrivano in Italia), che in quelle che virano verso la commedia. Negli ultimi mesi infatti, due titoli sono svettati ai primi posti delle classifiche d'Oltralpe: *C'est la vie, Prendila come viene* (nella nostra versione), di Eric Toledano e *Le Grand Bain* (*7 Uomini a mollo*) di Gilles Lellouche, due commedie molto divertenti che hanno riscosso un successo strepitoso, per aver messo in scena situazioni esilaranti, all'interno di un contesto narrativo che racconta le difficoltà sociali ed economiche, in cui siamo immersi da almeno un decennio, anche in questa parte di Europa. Recitate da attori meravigliosi, con tempi comici irresistibili, le due opere si sono distinte per far ridere di situazioni drammatiche, come nella miglior tradizione delle comiche. *7 Uomini a mollo*, uscito nelle nostre sale prima di Natale, quasi in sordina, si avvale di una regia che poggia la sua efficacia sull'interpretazione dei suoi navigati attori: Guillaume Canet, Mathieu Amalric, Benoît Poelvoorde e Jean-Hugues Anglade, maltrattati e umiliati da Virginie Efira, sadica e impietosa maestra di nuoto, le cui angherie, riescono ad innescare in loro le peggiori reazioni possibili (che nel cinema comico si trasformano sempre in gag e situazioni incontenibili). Lellouche ha spinto l'acceleratore su 4 uomini (i restanti 3 hanno caratterizzazioni meno incisive, fatta eccezione per il corpulento bengalese che si esprime nella sua lingua, miracolosamente compresa da tutti i suoi compagni francesi) di provincia, che rappresentano ognuno per sé, quanto di più malinconico e sfortunato ci sia. Il bel Canet, per avere una madre malata di Alzheimer che lo tratta a pesci in faccia, obbligandolo a far ricorso alla piscina per lenire il suo dolore di figlio incompreso e ferito, Mathieu Amalric, per aver perso il lavoro e la dignità, colpito da una forte depressione che sfocerebbe in suicidio se non fosse per la cura costante di una moglie amorevole e paziente, Poelvoorde per incarnare l'imprenditore caduto in disgrazia e pieno di debiti e infine Anglade, per rappresentare al meglio, il fallimento di chi persevera nel vivere la musica e di musica, pur non avendo mai avuto successo (e la figlia adolescente glielo rinfaccia costantemente). Ebbene, questo concentrato di sfiga umana sulla quale si abbatte una tristezza incommensurabile (e proporzionale alle risate involontarie che innesca), fa tappa verso un'anonima piscina periferica che organizza corsi serali per dilettanti (tra cui il nuoto sincronizzato, disciplina da sempre esercitata da giovani donne). Comincia da qui un'avventura che ribalta i codici (e che qua e là sfiora il *queer*, come si vede sempre più spesso al cinema) e che ci mostra spudoratamente corpi deboli e appesantiti, in tutta la loro nudità, agitarsi sgraziatamente in acqua, per ricompattare qualche brandello di amor proprio. Sulle prime non sembrano legare tra loro, ognuno un carattere e una ferita diversa, poi, grazie alla svogliate lezioni di un'ex campionessa di sincronizzato, cominciano a capire che la disperazione e la solitudine si attenuano, se condivise. Le scene acquatiche, quando i corpi si immergono cercando un'improbabile armonia, raccontano brevemente la storia di un mondo diverso, ovattato, silenzioso e poetico (ricordate *L'Atalante* di J. Vigo? Non facciamo paragoni, sottolineiamo semplicemente la potenza lirica ed evocativa del corpo sommerso nell'acqua, come rappresentazione di un mondo altro, padrone di altri codici), quello che i 7 hanno perduto e che la piscina sta cercando di restituire loro. Sotto le grinfie di una nuova allenatrice infatti (la prima ha abbandonato per alcolismo), incarnata da una sfrenata Virginie Efira, che li allena spietatamente senza sosta (dimostrando che non sono le sedie a rotelle ad inibire grinta e "cattiveria"), non solo dimenticheranno i loro dolori, ma riusciranno inaspettatamente a vincere una medaglia al campionato mondiale di categoria, giusto per dimostrare (come ci insegnano gli americani), che niente è impossibile. Non è questa la morale del film, ovviamente. Ciò che resta, tra risate e lacrime (di malinconia) è l'aver mostrato senza censure, sconfitte e fallimenti, debolezze e povertà, con affetto e indulgenza, senza condanne o pregiudizi. In un mondo come il nostro, competitivo e performativo, nel quale vince sempre il più prepotente (e la bellezza è immortalata dal photoshop, sotto forma di selfie orrendamente esposti, in cui ogni imperfezione viene cancellata), è tanto. E' moltissimo e qui sta la grande bellezza del film.

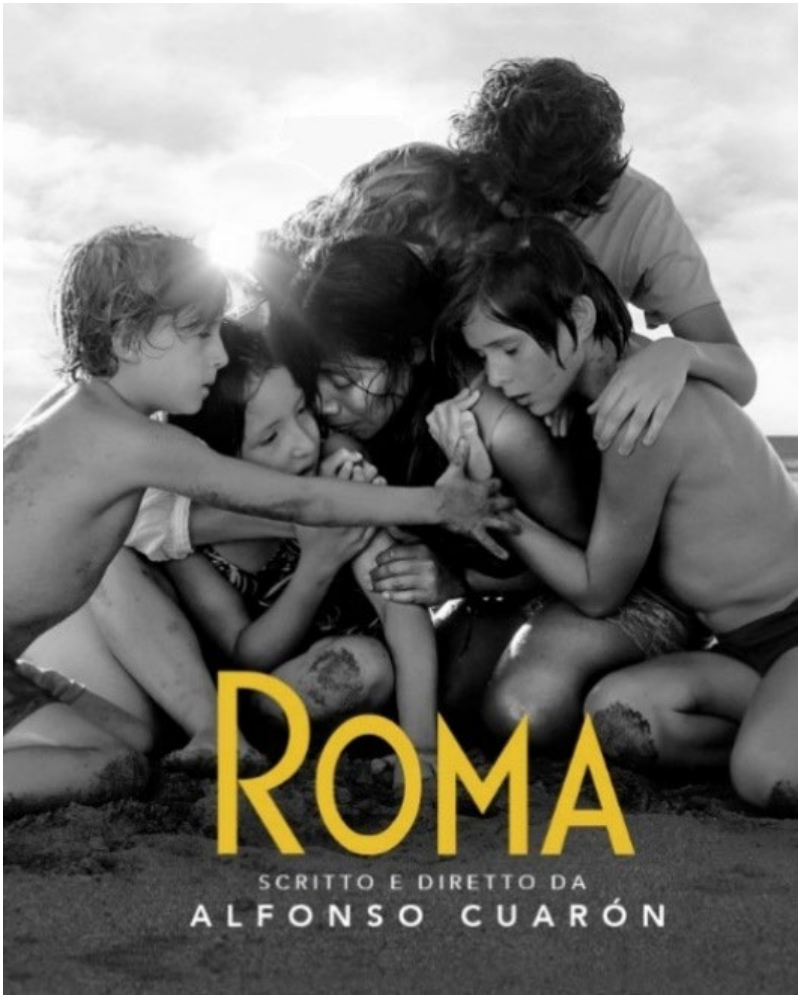
*Giulia Zoppi*

# Roma di Alfonso Cuarón

## Un affresco d'epoca, familiare e identitario, poco vero e sincero e molto manierista

Giovanni Ottone

*Roma*, scritto e diretto dal messicano Alfonso Cuarón e vincitore del Leone d'Oro al miglior film alla 75.Mostra d'Arte Cinematografica la Biennale di Venezia, dello scorso settembre 2018, inizialmente programmato per essere visibile a pagamento solo su Netflix a partire dal 14 dicembre, con annesse polemiche, è stato infine accessibile al pubblico grazie alla distribuzione in Italia curata da "Il Cinema Ritrovato - Cineteca di Bologna". In effetti la distribuzione in sala è stata del tutto parziale e insufficiente: solo 59 copie, in versione originale con sottotitoli italiani, che hanno coperto alcuni cinema, unicamente nelle principali città italiane e in qualche altra località, nell'arco temporale limitato a tre giorni, dal 3 al 5 dicembre, salvo pochissime eccezioni, come il caso di un cinema di Roma in cui è stato programmato per varie settimane. Nel frattempo il film ha conseguito altri prestigiosi premi, come il Golden Globe al miglior regista, assegnato lo scorso 6 gennaio. E, soprattutto, è stato inserito nella short list dei 9 lungometraggi in lizza per l'Oscar per il miglior film in lingua straniera, che sarà poi ridotta ai 5 che si contenderanno l'Academy Award il prossimo 25 febbraio. Quindi *Roma* è di fatto uno dei candidati forti per la conquista dell'Oscar nella suddetta categoria, anche se avrà presumibilmente di fronte film che, a mio giudizio, meriterebbero davvero il premio, in ragione di una netta superiorità in termini di consistenza e analisi dei personaggi e di qualità narrativa ed estetica, quali *Shoplifters*, di Kore-eda Hirokazu, *Cold War*, di Pavel Pawlikowski, e forse persino *Birds of Passage*, di Cristina Gallego e Ciro Guerra. Occorre inoltre riconoscere che la maggior parte dei critici cinematografici italiani, specie coloro che scrivono sui principali quotidiani e settimanali, e anche di quelli stranieri, in particolare americani, inglesi e spagnoli, hanno giudicato favorevolmente e molto lodato il film, che, secondo diverse voci, sarebbe un vero capolavoro. Il sottoscritto, al contrario, è di diverso avviso e quindi propone una critica articolata del film, evidenziando i motivi di un giudizio sostanzialmente poco positivo. *Roma* è ambientato nel 1971, si basa sui ricordi autobiografici del regista e offre il ritratto di una famiglia medioborghese che abita a Ciudad de México, in una bella casa situata nel distretto residenziale denominato appunto Colonia Roma, costruito all'inizio del XX secolo. Al centro della vicenda vi sono le relazioni personali tra due domestiche indigene e i componenti della famiglia, descritte nel corso di un anno, mentre sullo sfondo maturano tensioni sociali e politiche. Cleo (Yalitza Aparicio) e Adela (Nancy García García) sono due giovani domestiche tuttofare di etnia mixte-




cas, impiegate a tempo pieno nella villetta dove vivono il Dr. Antonio (Fernando Grediaga), medico in un grande ospedale pubblico, sua moglie Sofía (Marina de Tavira), i quattro figli adolescenti Toño, Paco, Pepe e Sofi e la S.ra Teresa (Verónica García), la nonna dei ragazzi. Le due donne di servizio, obbedienti ed efficienti, sono impegnatissime a rassettare le molte stanze disordinate, a cucinare, lavare, stirare e pulire l'ingresso al piccolo cortile dove il cagnone di casa scorazza e defeca liberamente e dove vengono posteggiate a fatica l'ingombrante Ford Galaxy del capofamiglia e l'utilitaria della consorte. Di fatto vivono a stretto contatto con tutta la famiglia e, godendo della fiducia dei padroni, sono a conoscenza di abitudini e vicende di ognuno di loro. È Cleo quella che si occupa specificamente dei ragazzi, sotto l'attenta regia di Sofia, molto presente, ma anche permissiva. Cuarón propone un'immersione nel vissuto della casa, presentata come un'oasi di tranquillità rispetto alla rumorosa e caotica vita esterna, che emerge solo a sprazzi. Il ritmo narrativo è lento, ma gradualmente si inseriscono elementi significativi. Si registra la fuga del Dr. Antonio il quale, adducendo la scusa di un congresso all'estero, abbandona la famiglia e si trasferisce a vivere con la sua amante. Nel frattempo Sofía continua a mantenere le relazioni sociali di sempre. Tra l'altro partecipa anche con i figli a una memorabile festa di Capodanno, nella lussuosa residenza di alcuni amici, ma la nottata è movimentata da un grottesco incendio nel bosco vicino. Peraltro, in seguito, la situazione precipita perché suo marito non le invia quasi più denaro e Sofía è costretta a trovarsi un'occupazione in un laboratorio, sfruttando la sua vecchia laurea in chimica. Nel frattempo Cleo si ritrova incinta di Fermín (Jorge Antonio Guerrero), un mezzo guappo ventenne, presuntuoso e rabbioso. Fortunatamente Sofía non la licenzia e accetta di aiutarla. Ovviamente l'uomo si eclissa, rifiutando ogni responsabilità, e maltratta Cleo quando la donna riesce infine a localizzarlo in un campo di addestramento di massa alle arti marziali gestito da uno strano guru equivoco e fascistoide. Finché la realtà esterna irrompe repentinamente nell'esistenza dei protagonisti, producendo uno show down oltremodo impressionante, ma privo di adeguata motivazione. Cleo, ormai quasi a termine della gravidanza, si reca, accompagnata dalla S.ra Teresa, in un grande magazzino per acquistare una culla. Ma proprio quel giorno, il 10 giugno 1971, avviene il cosiddetto" El Halconazo", anche conosciuto come "Il massacro del giovedì del Corpus Christi": il sanguinoso assalto da parte de "los halcones", squadracce di paramilitari, a una grande dimostrazione di studenti universitari, con decine di morti tra i manifestanti, stante l'indifferenza della polizia e la sospetta connivenza

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

del Presidente della Repubblica Luis Echeverría. Cleo riconosce Fermín, il quale irrompe nel negozio dando la caccia agli studenti in fuga, e lo vede sparare a un manifestante uccidendolo a sangue freddo. Sconvolta viene portata d'urgenza in ospedale e partorisce un bambino nato morto. Qualche settimana dopo Sofía invita Cleo a trascorrere un week end al mare con lei e i ragazzi per evitare di incontrate il Dr. Antonio che, in loro assenza, deve passare alla villa per ritirare mobili e oggetti. E ancora una volta, nel prefinale, avviene un episodio drammaticamente forzato: Cleo, che non ha mai visto il mare e non sa nuotare, non esita a lanciarsi tra le onde e a salvare a stento Paco e Sofi che rischiavano di annegare. Dopo aver realizzato il suo primo lungometraggio, *Sólo con tu pareja* (1991), una black comedy con tematica sessuale, discretamente brillante e intelligente, Alfonso Cuarón è approdato negli USA. Ha quindi intrapreso una carriera in costante ascesa, con opere che oscillano tra il cinema d'autore e il cinema di genere e mainstream, grazie a brillanti soluzioni visive, alla magistrale fotografia di Emmanuel Lubezki, suo connazionale e abituale collaboratore, e a cast di attori di fama americani e britannici. Mentre *Little Princess* (1995) e *Great Expectations* (1998) mescolano dialettica familiare, buoni sentimenti e melodramma, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004), terzo film della nota serie, offre intrattenimento e inconsuete note dark. *Children of Men* (2008) è invece una saga, ambientata in un futuro apocalittico e in una società distopica, molto pretenziosa e didascalica e piuttosto deludente per la scarsa profondità drammatica. Al contrario *Gravity* (2013), di gran lunga il miglior film girato da Cuarón a Hollywood, è molto più di un film di fantascienza, spettacolare, ardito e abbastanza inusuale: è un thriller angosciante che diventa anche un particolarissimo dramma esistenziale al femminile. Il regista contrappone felicemente minimalismo narrativo e convincente esplicitazione delle questioni tecniche e dei complessi azzardi tecnologici, offrendo una straordinaria metafora della condizione umana di fronte ad avversità estreme e un'esperienza di cinema *full immersion*, affascinante e contraddittoria, creativa e struggente, totalizzante ed emozionante. Con *Roma*, Alfonso Cuarón torna a girare un film in Messico e realizza un dramma esistenziale, con chiara valenza sociale e con riferimenti politici. Un film che mostra una chiara volontà di riabilitarsi come autore impegnato e volto a fare i conti con la propria storia personale e con un'epoca cruciale di confusione collettiva e di decadenza della classe media nel suo Paese. Purtroppo, proprio confrontando questo nuovo film con i suoi film messicani, in particolare con *Y tu mamá también* (2001), coraggioso e irriverente ritratto familiare e disilluso racconto, solo apparentemente convenzionale, di passaggio all'età adulta, nell'ambito della stessa classe media, ma in un'epoca posteriore e ben diversa rispetto ai primi anni '70, si nota che Cuarón è un narratore esperto, ma anche che, nel corso degli anni, il mestiere ha influito marcatamente sulla limpidezza del suo sguardo, spingendolo verso un accademismo con poca anima, discreta artificiosità ed esiti piuttosto mediocri. *Roma* è un film studiatissimo, molto levigato e sovraccarico di significati didascalici. È costruito con propositi quasi da miniserial identitario, fondendo epica del quotidiano (con continua reiterazione di alcune scene "emblematiche"), Romanticismo minimalista dei sentimenti e, sullo sfondo, un'evocazione molto semplificata degli eventi storici dell'epoca. Propone un affresco, scenograficamente molto curato e attraente in virtù dello smagliante bianco e nero, ma imbarazzante nella sua mancanza di verità e sincerità. Citiamo alcuni esempi di significative défaillances: la calcolata disposizione del disordine nella villa della famiglia protagonista (escrementi di cane simbolicamente schiacciati dalle ruote dell'auto inclusi); i borghesi fatui, ubriachi e sorridenti, che si divertono mentre i contadini espropriati delle loro terre spengono l'incendio durante la grande festa di Capodanno; la rappresentazione di maniera delle strade, dei poveri e delle corsie dell'ospedale; la classica scossa di terremoto; i manifestanti del corteo oggetto del "massacro del Corpus Christi", con quei vestiti fasulli e quei cartelli e striscioni dipinti senza una sbavatura. Tutto risulta perfetto e calcolato, con dettagli enfatizzati per preparare le svolte più melodrammatiche. Ne risulta che il coinvolgimento emotivo dello spettatore entra in crisi, ad eccezione di pochissime scene, tra cui il grande raduno dei sottoproletari che si addestrano alle arti marziali. In aggiunta occorre considerare che la caratterizzazione dei personaggi mostra diversi limiti. Mentre la figura della borghese Sofía mostra un profilo umano e psicologico convincente, quella di Cleo appare viziata da una postura incerta, poco sviluppata nelle motivazioni, per nulla dirompente e, a tratti, grottesca, nella oscillazione tra ingenuità e alterità indigena, accettazione "solidale" delle direttive dei padroni e affetto verso quei ragazzi capricciosi e viziati. E, ancora, le figure maschili, Antonio e Fermín, nonché molti personaggi minori, sono del tutto caricaturali. Girato in 65 mm, con una pellicola che permette una migliore definizione dell'immagine e con una preziosa fotografia che accentua i contrasti, curata dallo stesso regista, *Roma* propone una messa in scena molto precisa. Si sostanzia in un uso continuo, compulsivo e quasi esclusivo, di prolungati ( e a volte estenuanti) piani sequenza con diverse declinazioni, profondità di campo e movimenti di macchina, dai carrelli laterali, alle panoramiche e ai campi lunghissimi, quasi sempre conclusi con inquadrature fisse in primo piano che isolano un particolare, un close up di un volto o di un oggetto. Si tratta certamente di una tecnica di costruzione dello spazio affascinante, ma troppo insistita, al punto di divenire manierismo ad hoc, spesso dissonante rispetto ai tempi della narrazione e alle manifestazioni psicologiche dei personaggi.

*Giovanni Ottone*

***Poetiche***

# Inverno lucente

Puro e duro e bianco e' il mondo.
dal nord il vento ieri ha messo
in fuga
sogni di nebbia
cieca ed errante
senza fine...
oggi il vento trattiene il respiro.
neve abbagliante all'intorno,
e ombra cerulea di monti
cieli azzurro pallido,
vibrano nella propria luce.
e nell'ombra-
preso nel suo splendore di gelo
si distende il fiume,
quasi corazzato di squame-
scuro smeraldo di ghiaccio
dalle nevi splendenti,
sino a chi si perde il suo dorso
verdognolo e tortuoso
laggiu' lontano...
dove la luce del giorno ha preso
fuoco,
con un bagliore delle bianche fiamme...
come se il sole fosse caduto
sui blocchi informi di ghiaccio
dal duro cristallo
e si fosse infranto...
chiudo gli occhi.
in me il sangue giubila
e mi risuona nelle orecchie:
puro e' il mondo.
mi sembra:
insieme al cuore di terra,
pulsa in me il cuore;
e scorre assieme ai rivoli
che fluiscono sotto la crosta
ghiacciata.
puro...il mondo
puro...

*Avraham Ben-Yitzhak*
(febbraio 1903)
Traduzione di A.L. Callow e C.Nicolini Coen

# Roma

Marino Demata

E' notizia recente che *Roma*, l'ultimo film di Cuarón, vincitore del Leone d'Oro alla Mostra del cinema di Venezia, è stato insignito anche di due Golden Globe in America. Stiamo parlando di un film che è piaciuto a buona parte della critica, specialmente americana, e tutto lascia supporre che anche dalla notte degli Oscar non verrà via a mani vuote. Hollywood ha sempre amato molto questo genere di film: storie dagli accenti drammatici che si stemperano gradatamente fino ad un finale ricco di buoni sentimenti. Ma, a parte questo aspetto, sono stati sicuramente ammirati il rigore formale di cui il film è ricco, il talento di un regista che riesce a curare nei minimi dettagli le scenografie, i lunghi piani sequenza, la scelta di un bianco e nero lontano sia dai grigi del neo-realismo, sia dai toni contrastatissimi del cinema americano degli anni 50, preferendo il regista, con l'ausilio di mezzi tecnici in precedenza sconosciuti, tonalità chiarissime e luminose. Sotto questi aspetti siamo di fronte ad una grande e curatissima opera. *Roma*, è un omaggio al quartiere Colonia Roma di Città del Messico: un quartiere che agli inizi degli anni Settanta sembra essere riuscito a sopravvivere quasi indenne ai grandi sommovimenti politici e sociali che hanno scosso il Messico dalla fine degli anni'50 alla fine degli anni '60. Successivamente le ulteriori turbolenze politiche e sociali che scuoteranno il Paese e i frequenti terremoti non risparmieranno Colonia Roma, anche se permangono ancora oggi oasi di pace, tranquilli cortili e perfino la presenza dell'art Deco, simbolo di un'epoca gloriosa. In uno dei tanti cortili e palazzi borghesi del quartiere si svolge la storia, semi-autobiografica, che Cuarón vuole raccontarci. Nel palazzotto fatto di tante camere e cortili conosciamo subito il personaggio principale della storia, Cleo, la domestica tutto-fare, di razza mixteca, una delle tante razze indigene messicane, in un contesto nel quale l'intera famiglia che la ospita è di origine spagnola. Sulle spalle di Cleo ricade il governo della intera casa e della famiglia di sette persone, oltre ad un cane. Cleo è la prima ad alzarsi e l'ultima ad andare a dormire, dopo aver accompagnato i quattro ragazzi nelle rispettive camere da letto. Il film si presenta come una immobile descrizione della ripetitività delle giornate viste dal buco della serratura costituito dagli occhi e dallo sguardo neutro e indifferente di Cleo. E la prima cosa che fa riflettere, vedendo tutta la prima parte del film, è che, al di là delle accurate descrizioni della vita in quella casa, manca in realtà ogni dialettica, ogni pensiero divergente non solo tra i membri della famiglia stessa, ma soprattutto tra quest'ultima e la governante tuttofare. Come i contrasti sociali e politici, cui si accennava sopra, rimangono nel film talmente sullo sfondo che bisogna fare uno sforzo per ricordarsi della loro pur recentissima esistenza, così anche le inevitabili diversità quotidiane costituite dalla domestica mixteca sono talmente attutite e prive di ogni sia pur potenziale dielettricità da creare una improbabile atmosfera semi-idilliaca. Il risultato negativo dell'assenza di ogni dielettricità, di ogni contrasto (Cleo lavora duramente ma non si sente mai una protesta, una lamento e neppure un sospiro) è che dopo circa un'ora di film lo spettatore si accorge che in definitiva non è successo proprio nulla. Tanto che l'intero film, dall'andamento fluviale di ben 2 ore e 15 minuti, può esser riassunto, con riferimento a ciò che realmente accade nella seconda parte, in pochissime parole: è la storia dell'abbandono delle due donne, la padrona e la serva, da parte dei rispettivi uomini. Ed è allora che ti accorgi del perché un regista come Cuarón, dotato di grande cultura non solo cinematografica, non abbia voluto cogliere l'occasione di parlare della "diversità" così evidentemente marcata tra padroni e serva. Non ci sarebbe bisogno di scomodare le lezioni di Hegel e Marx sulla dialettica per ricordare il principio che proprio il rapporto servo-padrone rappresenta la metafora primitiva di ogni possibile contrasto di classe. Invece Cuarón fa un'altra scelta: nessun contrasto né visibile, né invisibile, né nelle cose. La divisione dei ruoli viene accettata come evento naturale. Neppure un sospiro da parte della serva deve turbare un sentimento di solidarietà che si svilupperà in maniera evidente nella seconda parte del film. L'"astuzia della ragione" deve portare la storia delle due donne, la padrona e la serva, sempre in perfetto accordo, su un terreno comune e quasi simultaneo: gli abbandoni da parte dei rispettivi uomini. La storia deve sollecitare, senza divagazioni, l'attenzione dello spettatore sulla loro medesima sorte e quindi sulla naturale solidarietà di destini avversi che dovrà andare a consolidarsi. Dunque, alla resa dei conti, ti accorgi che gli unici veri "contrasti" tra i personaggi sono quelli drammatici delle due donne con i rispettivi uomini. Tutto il resto, compreso la complessità di una società che ha vissuto turbolenze e contrasti di portata molto ampia, viene edulcorato e quasi cancellato per far posto alla complicità buonista di due donne vittime dello stesso destino. Un canovaccio che potrebbe svilupparsi in qualsiasi epoca e in qualsivoglia luogo. Se a questo aggiungiamo che, verso la fine della storia, Cleo, pur non sapendo nuotare, salva da un quasi sicuro annegamento i due bambini più piccoli della famiglia e si conquista così ulteriore spazio nel cuore della sua amica-padrona, abbiamo chiara la percezione che il focus del film vuole essere proprio la solidarietà delle due donne, al di là delle diversità di origini e razze. Insomma, a voler essere cattivi, occorre parlare di un amarcord in salsa eccessivamente buonista in un film dove succede ben poco. Si diceva del Leone d'oro a Venezia: proprio l'anno prima, nel 2017, l'ambito riconoscimento era stato assegnato invece ad un film dove succede di tutto e senza un attimo di tregua: ci riferiamo naturalmente a *La forma dell'acqua* di Guillermo del Toro, dove si passa dai contrasti più marcati e violenti alla poesia di un finale inaspettato. Come abbiamo visto, *Roma* è piaciuto moltissimo alla maggioranza della critica, ma probabilmente un po' meno al pubblico. Quel pubblico che Cuarón ha cercato di moltiplicare il più possibile grazie all'ausilio di Netflix, ove ancora è possibile a chiunque vedere il film in qualsiasi momento. È evidente che ad un qualsiasi Autore fa piacere che l'audience della propria opera raggiunga livelli molto ampi; ma non si possono neppure dimenticare, o far finta che non esistano, tutte le complesse problematiche che questi atteggiamenti portano con sé, soprattutto sul versante delle sale cinematografiche che, già in gran parte agonizzanti, rischiano di rivestire un ruolo sempre più secondario nel mondo della cinematografia. Ma di questo si è parlato moltissimo prima, durante e dopo l'uscita del film a Venezia e ogni aggiunta sarebbe ripetitiva. Vogliamo invece concludere con una nota di merito: il film, per volontà dello stesso Cuarón, è visibile solo in lingua originale con i rispettivi sottotitoli in ogni Paese. Questo ha risparmiato al pubblico italiano lo scempio del doppiaggio, con l'aggravante in questo caso, di trovare una soluzione per marcare le diversità dialettali di Cleo, rispetto alla famiglia ospitante. In casi simili l'unica soluzione che viene escogitata dal Doppiaggio è il ricorso ad un idioma dialettale. La storia del cinema straniero in Italia è piena di casi simili, da *Scusi, dov'è il West?* a seguire. Dunque, ringraziamo Cuarón se il pubblico ha potuto risparmiarsi Cleo che parla in perfetto siciliano!

*Marino Demata*

# Bird Box: un horror catastrofisto originale e decisamente convincente

Giacomo Napoli

Interessante e molto ben realizzato, *Bird Box* è un film del 2018, promosso da Netflix, ad opera della regista Susanne Bier, già artefice di numerosi altri lavori, più o meno riusciti e comunque quasi mai scontati. Il film si innesta nel filone del sottogenere horror di tipo catastrofista che negli ultimi dieci anni si è imposto enormemente all'attenzione del pubblico, generalmente con opere incentrate sulle immancabili "epidemie zombi" che, senza impegnare troppo gli spettatori, consentono di immedesimarsi facilmente in gente a caso che si trova improvvisamente a disposizione supermercati da saccheggiare, automobili e appartamenti di lusso da utilizzare a piacimento e valanghe di armi e proiettili sbucati da chissà dove. Qui, per fortuna, la fine del mondo (occidentalizzato) non avviene a causa dell'ennesimo virus-zombificante ma piuttosto per effetto di misteriose ed inquietanti creature demoniache, invisibili allo spettatore e intangibili ai personaggi, che sterminano l'umanità semplicemente mostrandosi ad essa e spingendo chiunque le osservi ad uccidersi nel più breve tempo possibile. In una società come la nostra, fortemente inurbanizzata e con metropoli che contengono milioni di persone, un simile effetto porterebbe realmente allo sterminio totale e quasi immediato, se dovesse accadere sul serio. Unica immunità alla follia suicida provocata dai demoni svolazzanti è data dalla sociopatia pura che i mostri usano a proprio vantaggio per tramutare i pazzi psicopatici in loro servitori che finiranno per formare bande di fanatici a caccia dei sopravvissuti; una volta trovati, li trascineranno all'aperto e li costringeranno a guardare i mostri (e quindi a suicidarsi immediatamente dopo). Curiosamente infatti, all'interno di edifici e luoghi chiusi, i demoni non possono entrare e chi riesce a barricarsi in tempo (e a chiudere tutte le finestre), gode di una seppur minima immunità temporanea. Una trama semplicissima quindi, anche molto opportuna se vogliamo, in cui il tema della visione a tutti i costi (amplificato dalla tecnologia odierna) viene ribaltato contro gli stessi esseri umani, abituati a specchiarsi nei selfie e nelle storie postate quotidianamente sui social network e avvezzi ad abitare una realtà in cui l'80% delle percezioni sensoriali sono di tipo visivo ed in cui l'intero estabilishment sociale è basato sulla vista; in un simile contesto, gli unici ad essere veramente al sicuro sono i non-vedenti… Ma, al di là della trama originale e interessante per quanto chiara e semplice, il vero fulcro dell'opera è la forma narrativa basata su alternanze continue passato-presente, nelle quali la protagonista (una sorprendente Sandra Bullock, perfettamente a suo agio nella parte) narra attraverso le sue vicende l'intero svolgimento della storia, per metà ricordando il passato recente (nel quale, incinta e senza speranza, aveva trovato rico-

vero in una villa assieme ad altri personaggi eterogenei) e per metà vivendo un presente durissimo in cui, unica superstite del casolare, dopo anni dall'inizio della catastrofe e con un paio di bambini piccoli a cui badare, deve sopravvivere scomodamente su una barca a remi, bendata (per evitare di vedere i mostri onnipresenti) e costretta ad affrontare delle pericolose rapide, in vista di un possibile luogo sicuro da raggiungere; *Frantic*, con la celebre scena da antologia della valigetta sul tetto scosceso, qui ha fatto probabilmente scuola. Concepito per la distribuzione di Netflix, e quindi non per la sala, questo thriller ben girato riesce perfettamente nel suo intento di inquietare senza l'ausilio dell'amplificazione cinematografica e farsi guardare attentamente anche sul piccolo schermo. Un'opera intelligente, certamente anche astuta (ad esempio, nessuno si chiede come vadano le cose in ambiti rurali o desertici concentrando l'attenzione dello spettatore solo sulle grandi realtà metropolitane, come se esistessero solo quelle) ma di pregio, se consideriamo la media molto bassa a cui ci siamo abituati nel contesto di horror-catastrofisti. Un comparto attoriale serio e convincente (con il solito Malkovich fuori dalle righe ma sempre al sicuro nell'ennesima parte basata sul suo personaggio), una regia fluida e funzionale, una sceneggiatura essenziale ma realistica e un montaggio adatto all'esigenza; tutto concorre nel compattare il film e renderlo più che soddisfacente, senza pretese estreme di rinnovare il genere ma sicuro, entro certi confini, di renderlo al suo meglio. Molto convincente infine la Bullock, come già accennato sopra, il suo personaggio di Mallorye è un'eroina classica, indistruttibile, apparentemente anaffettiva ma poi sorprendentemente materna e umana; una donna intelligente che riesce ad adattarsi con stratagemmi semplici all'invasione visiva del demoni (corde, bende, coperte), senza necessariamente far ricorso ad armi da fuoco (realisticamente scarsissime e inutili contro la minaccia sovrannaturale) o ad una tecnologia che vada oltre un banale segnalatore di prossimità montato sopra un'auto dai vetri oscurati (notevole in questo senso la scena del breve viaggio in macchina alla cieca) e che si serve di uccellini domestici per rilevare la presenza innaturale e invisibile dei mostri in agguato subito oltre il sottile tessuto della benda. Molto intrigante anche questa tematica del vedo-non vedo rappresentata dalle scarse informazioni visive che si possono far filtrare tra le trame di un tessuto, quasi una richiesta estrema di poter vedere quando al tempo stesso vedere equivale a morire, come una persona che muore di sete ma che può bere solo acqua avvelenata. Insomma, un film soddisfacente, solido e ben concepito, consigliato.

*Giacomo Napoli*

# Mister Hula Hoop (The Hudsucker Proxy, 1994)

Antonio Falcone

New York, 31 dicembre 1958. Mancano pochi minuti al fatidico scoccare della mezzanotte, "la terra si approssima ad un nuovo giro intorno al sole e tutti si augurano che questo giro sia più vorticoso, più brillante". Ognuno è intento a fermare un personale attimo di felicità, in una città dove la corsa al successo sembra aver annullato i concetti di tempo e di spazio. Ma fra tanti che festeggiano non è raro trovare qualche anima persa nei suoi problemi o che abbia addirittura deciso di farla finita, come Norville Barnes (Tim Robbins), presidente della grande ditta di giocattoli *Hudsucker*, ora sul cornicione della finestra del suo ufficio al 44mo piano, con indosso una divisa da fattorino. E' quella avuta in dotazione il giorno in cui, giunto da Muncie, Indiana, fresco di laurea, venne assunto all'interno dell'azienda, poco dopo che l'allora proprietario Waring Hudsucker (Charles Durning) si era trasformato "in un'opera d'arte astratta sul marciapiede di *Madison Avenue*". Fu in quella triste eventualità che un componente del consiglio d'amministrazione, Sidney J. Mussburger (Paul Newman) propose l'elezione del giovane a presidente, serviva un "utile idiota", una testa di legno per favorire l'operazione di aggiotaggio delle azioni intestate al defunto titolare, mossa che si rivelava indovinata, confermata anche da una serie di articoli scritti dalla giornalista indipendente Amy Archer (Jennifer Jason Leigh), infiltrata in azienda come segretaria personale del nostro. Ma, del tutto libero d'agire, riparato dalla maschera della presunta dabbenaggine, Barnes riusciva a piazzare un colpo grosso, realizzare finalmente un'idea che coltivava da anni, un sottile cerchio di plastica colorata ripieno di sabbia, che verrà denominato *hula hoop*... Tra le opere meno celebrate dei fratelli Coen, Joel ed Ethan, *The Hudsucker Proxy*, che li vede impegnati il primo regista ed entrambi sceneggiatori (in quest'ultimo caso affiancati da Sam Raimi), si rivela a tutt'oggi un film scintillante e pirotecnico nel suo impianto visivo, dove l'estro autoriale si dispiega in suggestive inquadrature a conferire rilievo ad elementi quali il tempo, rimarcandone tanto l'incedere veloce quanto l'eventualità di fermarsi una volta entrato in gioco il destino, e lo spazio, quest'ultimo circoscritto insieme al primo all'interno di una "dimensione altra", ovvero quella propria di una grande azienda, fra statici uffici lussuosi ed oscuri e movimentati sotterranei, un microcosmo al cui interno si agitano, in rappresentanza di un cinico capitalismo, esseri abbietti e profittatori quali Mussburger (un inedito Paul Newman che ritrae con classe marpiona un perfido *villain* "d'alto bordo"), o consapevoli di quanto l'accumulo di liquidità fine a se stesso, o comunque volto essenzialmente a produrre altro capitale, non possa rendere all'essere umano il necessario senso esistenziale (le brevi apparizioni di Waring Hudsucker, un candido Durning, da quella iniziale fino a quando comparirà in veste di salvifico cherubino). Pervaso inizialmente da buone intenzioni il mite Barnes (bravo Tim Robbins nell'alternare stupore e disillusione) andrà poi a farsi sopraffare dagli eventi, una scalata al successo fin troppo rapida che comporterà un altrettanto repentina caduta, dal 44mo piano ad un attimo prima del marciapiede, giusto il tempo di ravvedersi e rimediare ai propri errori, senza dimenticare la trascuratezza di non aver consegnato una famigerata "lettera blu" a Mussburger, perché il fato può concedere una seconda possibilità a chi ancora serbi un po' di fanciullesco candore in fondo al cuore. Volendo, come si suole dire, fare le pulci al film, non può sfuggire come la caleidoscopica girandola di trovate, che poggiano figurativamente, ma lo stesso può scriversi per gli scoppiettanti dialoghi, sugli stilemi propri di certo cinema degli anni '30 e '40 (le *screwball comedy* di Gregory la Cava e Frank Capra, ma anche il gusto ricercato per le inquadrature "alternative" di Orson Welles), mirando al contempo a colmarli di una soffusa tragicità, tenda a prevalere su una satira amara e non compiutamente feroce, che coglie comunque nel segno, smitizzando il classico sogno americano e facendo sì che l'oggi possa essere narrato attraverso una ricostruzione, fantasiosa nell'assunto di partenza, del passato. Un ultimo cenno alle prove attoriali: se Robbins è una sorta di *cocktail* fra James Stewart e Gary Cooper, molto bella è anche l'interpretazione di Jane Jason Leigh, che riecheggia alcuni ruoli di Rosalind Russell e Katherine Hepburn. Concludendo, *Mister Hula Hoop* è, probabilmente, da ritenersi un film minore all'interno della filmografia dei Coen, un puro e semplice *divertissement* che va ad agitare (e in parte a mescolare) un repertorio cinefilo a loro caro, ma che riesce, a tratti, ad essere incisivo e graffiante all'interno della cornice da "bella favola", mantenendo un'impagabile freschezza alla visione ed una godibilità senza tempo, come i migliori classici hollywoodiani. Da riscoprire.

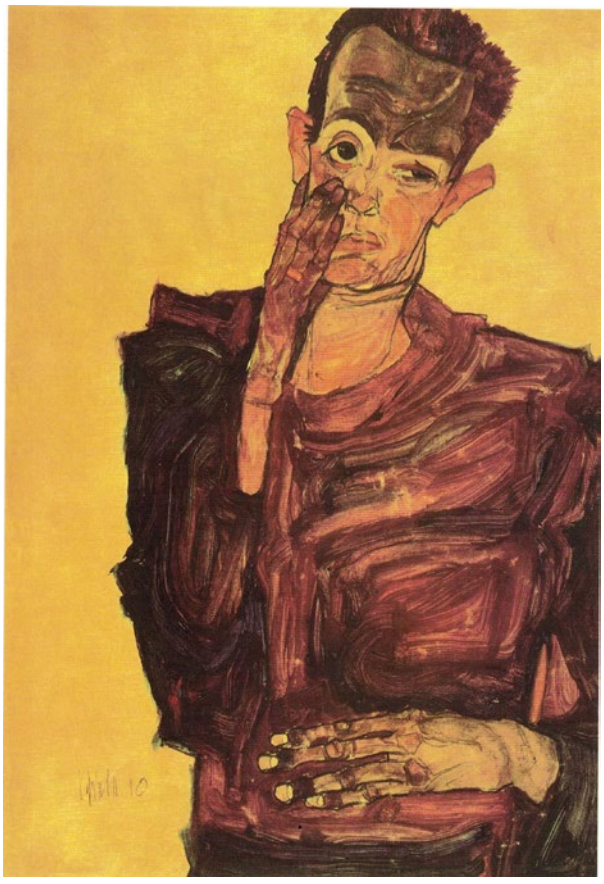
*Antonio Falcone*

# Schiele: l'imprevedibilità al cinema

Carmen De Stasio

Tanto si è trattato del film che il regista Dieter Berner si è dedicato nel 2016 alla biografia di Egon Schiele. Un film intenso e girato con l'accuratezza di un tempo trascorso, con riprese dal velo seppiato giusto a rendere l'immagine come non più pertinente l'attualità. E, di fatto, nemmeno Schiele aderisce all'attualità del suo tempo o, quantomeno, all'attualità sommersa da intuitive convenzioni alle quali l'artista contrappone la realtà schietta e senza ornamenti di un'arte impagabile e teneramente *altro* rispetto a un mondo che vive delle giustapposizioni e di una dissociazione affluita poi nella Grande Guerra, al termine della quale, in una Vienna devastata e senza più risorse, Schiele muore per tubercolosi ad appena ventotto anni. Il ritratto che il regista, pur egli viennese, ci offre è un quadro *per eventi*, dalle identità incontrollabili e animate da un'idea capitale d'esistenza contratta nelle trame compilate del tempo. Certamente, l'attività di attore prima che di regista ha permesso a Berner un'originale padronanza cinematografica, con la possibilità di convertire l'atmosfera in dato visibile e sensibile a un tempo, qualità che gli permette d'investire l'arte di ampiezza documentale. E un'ampiezza d'eccezionalità è la pellicola, nella quale, assunto un particolare ordine, gravitano schemi essenziali di una vita dalle molteplici sfaccettature, dalle insinuanti ispirazioni e che appare sfibrarsi per le intraprendenze che potrebbero deviare il tracciato di un artista celebrato all'interno di un luogo *significato* come predestinazione alla libertà inclusiva dell'arte. Un proclama e una provocazione non voluta, dunque, che dà immagine (stravagante all'epoca) a una realtà che merita rottura decisiva proprio in virtù di un'aggressività perpetrata attraverso strategie di buon senso manipolato e del quale pure Schiele fu vittima. L'indagine sul film – il cui titolo, *Egon Schiele e le fanciulle*, richiama i cardini tematici che il regista intende affrontare – verte, appunto, sulla macro-area dell'arte, i suoi rigori e le sue digressioni rispetto a un aspetto che nel tempo vitale dell'artista e dell'uomo Schiele, al quale il film dedica una pagina importante, corrisponde alla dismisura intrapresa al di fuori di sé, lasciando che il trattamento dei piani dell'arte siano forieri di un linguaggio libero da sopraffazioni modaiole. In effetti, gli accadimenti nel film hanno stretta corrispondenza con i meandri inascoltati dello spirito di un artista che trattiene lo spirito giovane a un ambito di curiosità, a fronte di cogenti delusioni subite fin dall'infanzia e che sovverte come rimandi di acquisita negatività con una consapevolezza talmente matura da vibrare interamente sulla tela come anche sullo schermo e, invero, in un'atmosfera di fermezza visiva, le scene come tele attingono dal soggetto conosciuto dal vivo, ovvero se stesso, innanzitutto, e quel che accade è sguardo oltre il visibile. Questo il tratto misterico che il regista propone in un disvelamento continuato, privo di qualsiasi mimetizzazione che semplicemente riponga su vuote e improbabili prospettive. Piuttosto, in una forgia d'arte mobile, egli riprende e apre la crosta che trattiene l'attitudine dell'artista-uomo Schiele a svelare la cruda intimità del soggetto, discostandosi da pose flesse in una curvatura attesa di linee e cromie. Adeguandosi alle rudi e asimmetriche linee e cromie duttili ma esemplificate in profondità, la sollecitazione ingloba un'esperienza che fiorisce sullo schermo in una gestualità tanto spontanea, quanto disattesa nella rigidità, e che denuncia al contempo la libera scelta di vedere oltre la corazza di un corpo che non si lascia concepire come modello ripetibile, quanto come fattore di un'alchimia sconvolgente che apre la strada ad un'arte non già intesa come degenerazione, bensì disponibile in un reticolo che il regista riprende con sonorità che sembrano ripercorrere le medesime tensioni da *La morte e la fanciulla* che Schubert compose nel 1817. Non casuale quindi la scelta di tale voce come corredo al titolo, al quale spetta il compito di rendere la matericità tensiva attraverso distorsioni e dissoluzioni continue; nelle quali è l'infiammato fermento d'una tessitura non dissimile dagli impianti scenici e musicali integrati nella cinematografia soprattutto d'origine, impegnata a concentrare nel gesto e nello sguardo la voce espressiva di un'esplorazione pungente, ritmata con l'intenzione della trama. Riprendendo originarie complessità, il film di Berner non *parla* di arte, né subisce l'incanto di una vita dedicata all'arte. Tutt'altro: del suo valore si ha coscienza per via di una mitografia anti-contemplativa, estesa a insinuare rotte di curiosità, piuttosto che a convincere. Soltanto così lo scenario racconta in maniera decisa, epperò senza l'austerità che soltanto ritrarrebbe un insipiente quanto solitario senso di morte. Per altro, nella sua molteplicità, lo scenario non si converte ad alcun riverbero che marchi l'opposizione a un'idea di gusto oppositivo. È il lato nascosto nell'oscurità a conferire un'inversione rispetto a un cannibalismo logoro e auto-cancellatosi per stanchezza e Schiele fu a suo tempo considerato emblema di cannibalismo, sebbene le sue tele denuncino la piena volontà di visualizzare l'individuo nella sua privatezza a beneficio di una visione esplorativa di un'espressione severa, condensata a contrastare l'obliquità delle impressioni. È questo il campo che il film delinea con un tutto significativo ravvicinato e che riprende la propensione all'asimmetria presente altresì nelle tele di Schiele: distorsioni che trafiggono la presunzione di ciò che gli occhi vedono e infittiscono la rete tra visibile e invisibile in un *guardare attraverso* mediante un linguaggio che privatizza ciascuna scena in un ordine di intimità e di atmosfere nell'attitudine particolare dell'istante.

Egon Schiele 1915


Egon Schiele - Autoritratto 1910

*Carmen De Stasio*

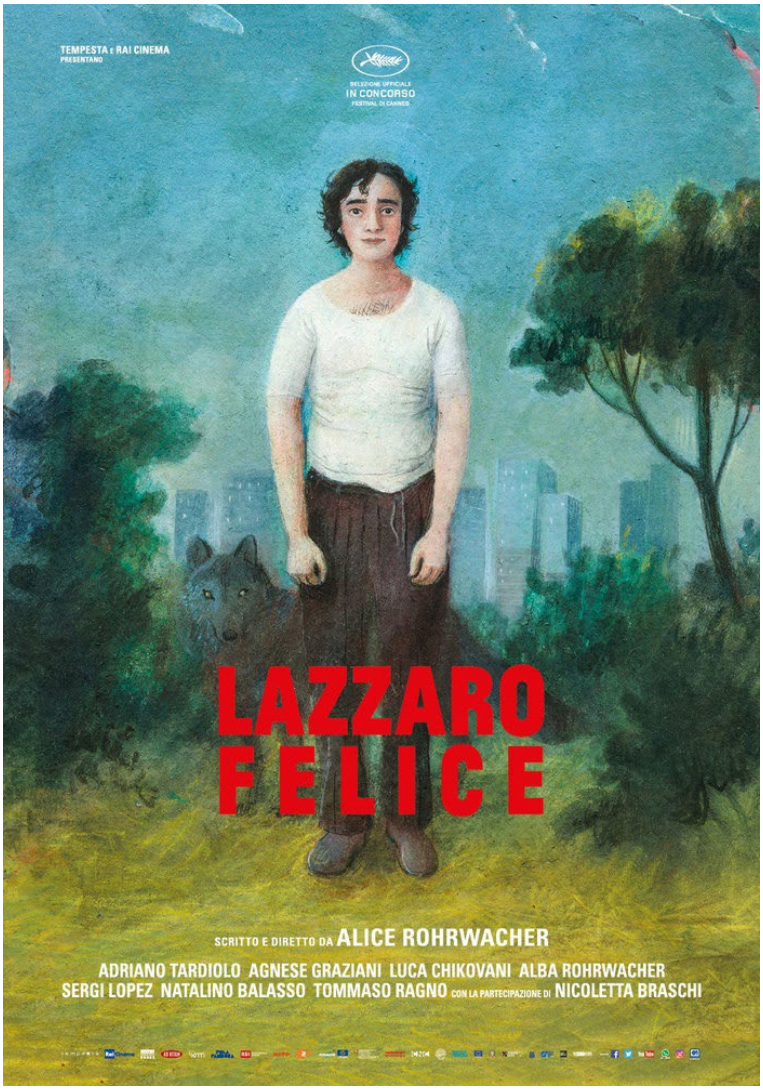
** Prossimo numero:*
*L'"Umanità" di Elvira Giallanella*

# Lazzaro felice

## Un consiglio di recupero e una breve riflessione sul terzo film di Alice Rohrwacher, maltrattato in patria e osannato all'estero; e se fosse il film italiano dell'anno e non ce ne fossimo accorti?

Giulia Marras

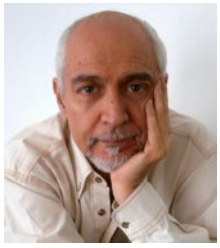
Sono passati circa sette mesi da quando *Lazzaro felice* è approdato sulla Croisette di Cannes portandosi a casa il Premio per la Migliore Sceneggiatura, in ex equo con *Tre volti* di Jafar Panahi. Da quel momento, il film della Rohrwacher ha guadagnato le lodi e il plauso della critica estera, è stato comprato dal Netflix americano e soprattutto ha fatto innamorare Martin Scorsese, convincendolo a diventare uno dei produttori esecutivi e uno dei suoi principali sostenitori. In Italia è uscito al cinema poche settimane dopo la fine del Festival francese, con una tiepidissima accoglienza della nostra stampa e un altrettanto modesto risultato al botteghino. È un bivio di destini che, per chi scrive, parla molto dello stato del cinema in Italia, e non solo. Parla dell'indifferenza critica al nuovo cinema d'autore, per giunta se femminile, quasi sospetto se azzarda troppo; parla della lontananza e della freddezza con cui si guarda oggi a temi "arcaici" e a personaggi "buoni", poco accattivanti e relativi a un passato intoccabile (o forse prettamente maschile?). Addirittura la signora Mancuso del Foglio si chiede perché "le lodi estere per *Lazzaro felice* non scandalizzino nessuno quando invece dovrebbero". Certamente il terzo film della Rohrwacher è figlio di suggestioni dei padri per antonomasia del cinema italiano: Rossellini, Pasolini, Olmi, Taviani. Non per questo può definirsi meramente derivativo. In comune c'è lo stesso tentativo di ricongiungimento con un mondo rurale e i suoi mestieri, i suoi sapori, gli odori, i suoni, le voci, ma anche le sue complessità, le drammaticità, le asperità. Anzi, un altro sguardo che in questo senso ritorna nella memoria delle immagini, è quello, finora poco citato negli accostamenti, di Franco Piavoli: girato in 16 mm proprio come *Il pianeta azzurro*, *Lazzaro felice* condivide la stessa grana della terra, del vento e della luna che dominano le pellicole magiche del documentarista di Pozzolengo. Ma Alice Rohrwacher, pur nella sua breve filmografia, già da *Corpo Celeste* e *Le meraviglie*, sa brillare di luce propria, e con *Lazzaro felice* riporta in superficie una grazia d'animo e di stile, che manca non solo nel cinema di oggi, ma nella generale narrazione e comunicazione della realtà, in un momento in cui anche la politica si fa lupo cattivo, a partire dal violento linguaggio verbale. Tramite il suo personaggio centrale, qua la bontà, in quanto sentimento disinteressato verso il prossimo, torna a vibrare riuscendo a compiere qualche magia, narrativa ed emotiva. Ma *Lazzaro felice* non è solo una favola: le radici e i rami della storia, quindi il punto di partenza e le sue conclusioni, affondano nella memoria storica di un mondo antico e terminano con allusioni all'immediato presente. La Rohrwacher si è infatti ispirata a un vero fatto di cronaca in cui una marchesa, produttrice di tabacco, ingannò un gruppo di 54 contadini continuando a sfruttarli oltre la fine della mezzadria, vietata dal 1982. "Gli esseri umani sono come bestie. Liberarli vuol dire renderli consci della propria condizione di schiavitù" dichiara la nobildonna interpretata da Nicoletta Braschi: una volta smascherata, gli ex mezzadri compiranno un viaggio nel tempo, dalla campagna medievale alla città moderna. Tra gli sfruttati, il più sfruttato è Lazzaro, che non sa dire di no, non riconosce l'abuso, non si lamenta mai e si incanta tutte le notti davanti alla luna. All'Inviolata, luogo reale eppure fiabesco, farà amicizia con Tancredi, l'arrogante figlio della Marchesa, e nonostante venga sfruttato anche da lui, lo seguirà fino al futuro. Questo il fulcro della trama di cui è un peccato svelare lo sviluppo: si può raccontare però che si incroceranno fantasmi di un sogno lontano, raccoglitori immigrati di olive a un euro all'ora, nobili decaduti, bancari, ladruncoli. Si imparerà che gli uomini hanno la forza del vento, di portare via tutto con sé e sparire, che ai lati della strada si trova ancora la cicoria da mangiare, che la bontà può essere un'arma a forma di fionda. Soprattutto che purtroppo la grazia, quella del cinema della Rohrwacher e dello sguardo dolce e incantato del suo protagonista, probabilmente non vinceranno sulla diffidenza ma almeno per un po' servirà a tenere lontano il lupo.



*Giulia Marras*

*I dimenticati # 50*

# Hattie McDaniel


Virgilio Zanolla

La concezione che abbiamo degli attori cinematografici inclina sovente alla loro mitologizzazione: fatto comprensibile, se non fosse che così facendo tendiamo a scordarci dell'umanità delle loro nature, in quanto le loro vicende esistenziali hanno spesso contemplato momenti di tristezza, umiliazione, sconforto. Ecco l'esempio di un'attrice americana che, pur se nota al pubblico italiano (grazie però a un solo film), nella sostanza ad esso risulta, paradossalmente, quasi sconosciuta: Hattie McDaniel, la 'Mami' di *Via col vento*. Nata nella futura capitale mondiale dell'aeronautica, cioè a Wichita, in Kansas, il 10 giugno 1895, Hattie era l'ultima dei tredici figli di Henry, un ex schiavo emancipato durante la guerra civile americana che combatté in un reggimento formato da soldati di colore, e di Susan Holbert, una cantante di musica religiosa. Quand'ella non contava ancora due anni, la sua famiglia si trasferì a Fort Collins, in Colorado, quindi a Denver; qui Hattie si diplomò alla Denver East High School, un'istituto fondato nel 1876 dove non guardavano al colore della pelle, presso il quale studiarono, tra i molti, il jazzista Paul Whiteman, Mamie Geneva Doud, futura signora Eisenhower, e altri attori come Douglas Fairbanks, Harold Lloyd e Ward Bond. Tra i suoi fratelli, anche Sam ed Etta furono attori cinematografici, e Otis musicista. Hattie esordì giovanissima in palcoscenico come cantante nei concerti *gospel* allestiti dal padre col determinante apporto di quest'ultimo, ma nel 1916, trentaquattrenne, Otis morì, e quegli spettacoli persero interesse: ella tornò a esibirsi in pubblico solo nel 1920, quando entrò come *vocalist* nella *band* di colore Melody Hounds fondata dal nero George Morrison, un violinista e stimato insegnante di musica, grazie al quale nel '24 cantò con successo alla stazione KOA di Denver, prima artista nera ad esibirsi in una trasmissione radiofonica. Con Morrison e i Melody Hounds tra il 1926 e il '29 Hattie registrò anche sedici canzoni, prima per l'etichetta Meritt di Kansas City, poi per la Okeh Records e per la Paramount Records, entrambe di Chicago: le dieci pubblicate in dischi forniscono un esauriente esempio della qualità della sua voce calda e potente. Per lei, come per moltissimi altri americani, i guai iniziarono il 29 ottobre del '29, col "martedì nero" che segnò il crollo della borsa di Wall Street: trovatasi all'improvviso senza lavoro, per sbarcare il lunario Hattie dové adattarsi a svolgere le mansioni più umili. Dopo molto peregrinare trovò un'occupazione come cameriera addetta alla pulizia dei bagni nel Club Madrid di Milwaukee, nel Winsconsin: un ritrovo frequentato da una clientela piuttosto eterogenea (tra cui, pare, Al Capone e altri gangsters), dove giravano bevande alcoliche allora proibite, si giocava d'azzardo, e nel quale si esibivano musicisti e cantanti; sicché presto Hattie, vincendo la resistenza dei proprietari, i fratelli Pick, riuscì a proporsi sulla ribalta del suo palcoscenico, riscuotendo ampi consensi, tanto che vi lavorò come cantante per circa un anno. Nel '31 ella decise di raggiungere i fratelli Sam, Etta ed Orlena, che vivevano a Los Angeles impegnati con varie

mansioni del dorato mondo di Hollywood, ma non ancora sul set. Farsi strada in quell'ambiente sofisticato per lei non fu facile, tanto che nei primi tempi lavorò ancora come cameriera e fece anche la cuoca. Grazie a Sam, che partecipava a un programma radiofonico della KNX, *The Optimistic Do-Nut Hour*, poté prendervi anch'essa parte nel ruolo d'una cameriera prepotente, ottenendo discreta popolarità ma un modestissimo corrispettivo economico. Se il fisico esuberante le fu d'impaccio, contribuì però a caratterizzarla, finché nel '32 Hattie poté finalmente esordire nel cinema come attrice, nel ruolo d'una cameriera, sul set del western *L'occidente d'oro* (The Golden West) di David Howard. Negli anni che seguirono ebbe poi piccole parti, anche se a volte significative, perlopiù nel ruolo di domestica, anche in pellicole di successo come la commedia musicale *Non sono un angelo* (I'm No Angel,'33) di Wesley Ruggles, che impose all'attenzione Mae West; la commedia *Il giudice* (Judge Priest, '34) di John Ford, dov'ebbe finalmente modo di mettersi in luce cantando in duetto col protagonista Will Rogers, con cui strinse una bella amicizia; *Il piccolo colonnello* (The Little Colonel, '35) di David Butler, altra commedia musicale con Shirley Temple, Lionel Barrymore e Bill Robinson; l'avventuroso *Sui mari della Cina* (China Seas, id.) di Tay Garnett, accanto a Jean Harlow, Clark Gable e Wallace Beery; e il romantico *Primo amore* (Alice Adams, id.) di George Stevens, con Katharine Hepburn e Fred McMurray, dove la sua Malena Burns indispettì molti spettatori bianchi del Sud di vedute razziste, perché con la sua simpatica petulanza ella 'rubava le battute' alla protagonista. In quegli anni lavorò moltissimo anche in ruoli non accreditati: giacché se i film in cui è presente col nome ammontano a circa trentacinque, il totale delle sue partecipazioni supera il centinaio di titoli. Nel '34 Hattie aderì all'appena fondato Screen Actors Guild, il sindacato degli attori, ciò che le conferì maggiore credito. Tra le sue interpretazioni di rilievo nella seconda metà degli anni Trenta sono da ricordare almeno il ruolo di Queenie ne *La canzone di Magnolia* (Show Boat, '36) di James Whale, un musical dov'ebbe di nuovo occasione di cantare, quello di Rosetta in *Saratoga* (id., '35) di Jack Conway, in cui ritrovò la Harlow, Gable e Lionel Barrymore, e quello di Hilda ne *Il terzo delitto* (The Mad Miss Manton, '38) di Leigh Jason, accanto a Barbara Stanwyck ed Henry Fonda. Ma la parte dove il suo talento rifulse meglio fu quella della domestica Mami in *Via col vento* (Gone with the Wind, '39) di Victor Fleming, che le ha assicurato l'immortalità cinematografica. Ottenere quel ruolo fu complicato. Hattie si presentò al provino vestita proprio da domestica del Sud; avendo interpretato fino allora perlopiù ruoli comici, era persuasa che sarebbe stata scartata: venne invece prescelta; ma quando i giochi sembravano fatti, si mise di mezzo addirittura la first lady Eleanor Roosevelt, che contattò il produttore del film David Selznick per caldeggiare nella parte la scelta della sua governante, Elizabeth McDuffie. Se essa venne definitivamente assegnata ad Hattie si dové a Clark Gable, che avendo già lavorato due volte con lei e stimandola molto, insisté con Selznick affinché la scegliesse, e lo persuase. Questi non si pentì della scelta, perché uno dei nove Oscar ottenuti dal film, quello per la miglior attrice non protagonista, andò proprio ad Hattie, che fu la prima attrice afroamericana

*segue a pag. successiva*

*segue dalla pag. precedente*

della storia del cinema a ottenerlo: riconoscimento di cui ella fu profondamente toccata. Per lei le cose non filarono del tutto lisce fin dalla sera della proiezione inaugurale del film, avvenuta venerdì 15 dicembre '39 al Loew's Grand Theatre di Peachtree Street ad Atlanta: giacché a causa delle assurde leggi sulla segregazione razziale allora vigenti in Georgia, Selznick si vide costretto a sconsigliarle di presenziare: alla notizia, Clark Gable, essendo molto amico di Hattie (era infatti uno dei pochi bianchi sempre presente alle sue feste) minacciò di non farsi vedere ad Atlanta neanche lui, e fu proprio lei a pregarlo di recarcisi. L'autrice di *Via col vento*, Margaret Mitchell, poi le inviò un telegramma di congratulazioni che diceva: "Vorrei avesse sentito gli applausi". Per rimediare allo sgarbo a cui era stato costretto, Selznick invitò Hattie al debutto hollywoodiano del film, il 28 dicembre, e fece porre la sua immagine bene in vista nelle locandine. Selznick mostrò coraggio anche la sera del 29 febbraio '40, alla cerimonia di premiazione degli Oscar, avvenuta presso il ristorante Coconut Grove dell'Hotel Ambassador di Los Angeles, impuntandosi affinché anch'ella fosse presente: del resto, sarebbe stato assurdo conferirle un premio per poi non accettare che lo ricevesse pubblicamente. Lei e il suo cavaliere, però, assieme al suo manager, il bianco William Meiklejohn, vennero fatti sedere a un tavolo separato, ben distante da quelli in cui trovavano posto il regista, Vivien Leigh, Olivia de Havilland, Leslie Howard, Clark Gable, Thomas Mitchell e gli altri protagonisti del film. Il breve discorso che ella pronunciò per ringraziare del conferimento del premio fu giudicato il migliore della serata. Circa il suo personaggio, disse alla stampa: "Ho amato Mami. Penso d'averla compresa perché mia nonna lavorava in una piantagione non diversa da Tara". Ma l'eccellenza della sua interpretazione, che dispiacque ai bianchi razzisti del Sud per le libertà che Mami si prendeva nel trattare con Rossella, provocò acredine anche da parte dei neri impegnati nella lotta per il riconoscimento dei loro diritti civili, i quali sostennero che l'attrice avesse accettato passivamente il suo ruolo, conformandosi al cliché della domestica nera nelle famiglie patriarcali del Sud, ciò che era manifestamente falso, e definendola per questo "lo zio Tom dei bianchi". Sicché per assurdo Hattie si vide criticata dai due opposti schieramenti. Ella si difese replicando: "Perché dovrei sentirmi in colpa se interpretando una cameriera guadagno 700 dollari alla settimana? Non l'avessi fatto, ne guadagnerei 7 a settimana lavorando come una vera donna di servizio". Solo nel 1947 accettò di entrare nel NAGA (Negro Actors Guild of America), il sindacato degli attori di colore. Dopo il conferimento dell'Oscar, Hattie proseguì la carriera nel cinema, apparendo con ruoli di prestigio in film quali *In questa nostra vita* (In This Our Life, '42) di John Huston, accanto a Bette Davis e Olivia de Havilland, nel musical *Sotto le stelle di Hollywood* (Thank You Lucky stars, '43)

Hattie McDaniel

Hattie McDaniel e Shirley Temple (1935)

Hattie McDaniel e Clark Gable (Via col vento, 1939)

di David Butler, con Humphrey Bogart e la Davis, fino a *La signorina rompicollo* (Mickey, '48) di Ralph Murphy e *Abbandonata in viaggio di nozze* (Family Honeymoon,'49) di Claude Binyon, due commedie che furono tra le sue ultime interpretazioni. Lavorò con successo pure in radio e in televisione, e durante la seconda guerra mondiale intrattenne con spettacoli le truppe di colore (giacché non le fu permesso farlo per quelle di bianchi), e visitò spesso i soldati degenti negli ospedali. Bette Davis, di cui era amica, fu l'unica attrice bianca

Hattie McDaniel riceve l'Oscar dall'attrice Fay Banter (29-2-1940)

Hattie McDaniel e Vivien Leigh (Via col vento, 1939)

a esibirsi con lei; oltre che con lei e con Gable, Hattie ebbe rapporti d'amicizia anche con Henry Fonda, Joan Crawford, Ronald Reagan, Shirley Temple e Olivia de Havilland, mentre con la grande attrice di prosa Tallulah Bankhead, notoriamente lesbica, si dice abbia avuto una breve relazione. Nella sua vita si sposò quattro volte, ma non fu fortunata: il 19 gennaio 1911 a Denver con Howard Hickman, che quattro anni dopo la lasciò vedova; nel '22 con George Langford, che nel gennaio del '25 morì per una ferita d'arma da fuoco; il 21 marzo del '41 a Tucson con l'agente immobiliare James Lloyd Crawford, dal quale divorziò nel '45; e l'11 giugno a Yuma col decoratore d'interni Larry Williams, per divorziare cinque mesi dopo. Non risulta abbia avuto figli. Colpita da un tumore al seno, Hattie McDaniel morì all'età di cinquantasette anni, il 26 ottobre 1952, all'ospedale della Motion Picture House di Woodland Hills presso Los Angeles. Il suo desiderio d'esser sepolta all'Hollywood Forever Cemetery, dove si trovano le tombe dei più importanti attori, per la segregazione razziale ancora imperante venne disatteso, sicché fu inumata all'Angelus Rosedale Cemetery, dove la sua salma riposa tuttora. La Hollywood Walk of Fame le ha dedicato due stelle: al 6933 dell'Hollywood Boulevard per le sue interpretazioni radiofoniche e al 1719 di Vine Street per quelle cinematografiche. Nel 2006 la zecca degli Stati Uniti le ha reso omaggio con un francobollo.

*Virgilio Zanolla*

# Capri – Revolution: fra le metafore dell'io

Lucia Bruni

*"Si dice che nella vita dell'uomo c'è un punto di partenza ed un punto di arrivo, di solito riferiti all'inizio e alla fine di una carriera. Io, invece, sono convinto del contrario: il punto di arrivo dell'uomo è il suo arrivo nel mondo, la sua nascita, mentre il punto di partenza è la morte che, oltre a rappresentare la sua partenza dal mondo, va a costituire un punto di partenza per i giovani. [...] La vita che continua è la tradizione. Se un giovane sa adoperare la tradizione nel modo giusto, essa può dargli le ali. [...] Naturalmente, se si resta ancorati al passato, la vita che continua diventa vita che si ferma - e cioè morte - ma, se ci serviamo della tradizione come d'un trampolino, è ovvio che salteremo assai più in alto che se partissimo da terra!".*Sono parole di Eduardo De Filippo che mi sembrano adatte a commentare alcuni aspetti dell'ultimo film di Mario Martone *Capri-Revolution*, uscito nel dicembre scorso. Grappolo di straordinarie metafore, questo ultimo lavoro (girato fra Capri e il Cilento) chiude idealmente la trilogia sul nostro Risorgimento e sulla microstoria che entra nella grande Storia: *Noi credevamo* (2010), liberamente ispirato all'omonimo libro di Anna Banti che tratta delle prime Guerre d'indipendenza; *Il giovane favoloso* (2014), sulla vita di Giacomo Leopardi che fa da sfondo a un'Italia ancora acerba di riscatti sociali, ma che vede nel grande poeta il simbolo di una presa di coscienza politica; *Capri-Revolution*, che nella Grande Guerra del 1914 vede il compiersi del ciclo risorgimentale. E ancora, se nel primo, l'asprezza delle vicende narrate si mostrava in tutta la propria evidente materialità, nel secondo, la scelta del personaggio Leopardi, che lascia il "paterno ostello" per andare in cerca di contatti più palpitanti, ci suggerisce l'inquietudine di un percorso metaforico di ribellione. In *Capri-Revolution*, la metafora si fa intreccio complesso che avvolge un destino corale; in più, la centralità della figura femminile, asse potante di tutta la vicenda, che "tradisce" ogni regola e guadagna la propria autonomia con la fuga dall'isola, abbraccia più ampi orizzonti. Il film di Martone è una fucina affascinante di richiami, riferimenti, sottaciute o esplicite citazioni. La nudità nella danza, oltre alla classicità del teatro greco, ci parla di Antonin Artaud e del suo "teatro della crudeltà" ("Il teatro e il suo doppio"); di Jerzy Grotowski e del suo "teatro povero", vale a dire "essenziale"; del Living Theatre, dove lo spettacolo è la vita reale. Quanto all'arte visiva, a parte le tele del pittore Seybu, protagonista, che cerca armonia nei corpi e risente di autori dell'epoca (Matisse), per altre riprese, come non pensare a Caravaggio? L'inquietudine e i contrasti di luci e ombre delle sue opere si ritrovano in talune inquadrature: "Cena in Emmaus" o "Vocazione di San Matteo", per i convivi notturni del gruppo intorno a un tavolo, ad esempio, oppure la spettacolarità della "Morte della Vergine" nei rituali delle rappresentazioni teatrali della comunità. Un altro riferimento iconografico sulla partenza dei volontari dall'isola, è Gerolamo Induno con "L'imbarco a Quarto di Garibaldi", oppure "La partenza del garibaldino" per il congedo della contadina Lucia dalla madre. La trama, apparentemente semplice, è mezzo e fine al tempo stesso, utile a entrare negli eventi storici reali, accostarli alla storia minima del quotidiano, ma è soprattutto pretesto per scavare nell'animo dei personaggi e portare alla luce ciò che alberga nel profondo dei loro pensieri. Siamo nel 1914, alla vigilia della Prima guerra mondiale, quando un gruppo di artisti del nord Europa, guidati dal pittore Seybu (identificato nell'artista idealista Wilhelm Diefenbach), capo carismatico, decide di stabilirsi nell'isola di Capri al fine di praticare una vita libera dai legami delle convenzioni (attraverso la danza, la poesia e la letteratura), recuperando un primitivo nudismo e un'alimentazione vegetariana. Nella dinamica del film si viene a creare un prisma di forti contrasti ed emozioni quando Lucia, giovane analfabeta guardiana di capre che abita nell'isola con la famiglia, scopre questa realtà. Ragazza dall'intelligenza vivace, viene subito incuriosita e attratta da un mondo così diverso. Raggiunge di notte e di nascosto la comunità finendo poi per entrare a farne parte e destando le ire dei fratelli, i quali, dopo la morte del padre, si sostituiscono a lui nella guida della famiglia. Lo scoppio della guerra metterà ognuno di fronte a se stesso e alle proprie responsabilità e andrà a segnare il passo di altre realtà e di sogni a venire. Non è forse questo il messaggio che Martone ci addita con il suo film? Quello di cercare nel percorso che scegliamo la nostra identità creativa facendo tesoro proprio di quelle radici o tradizioni che per Eduardo sono essenziali alla nostra crescita? L'argomentazione, sebbene ad ampio raggio, rammenta un altro film di trent'anni fa, *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), sceneggiato e diretto da Giuseppe Tornatore. Anche qui una guerra mondiale, la Seconda, appena finita, ha lasciato vedove e orfani in un paese della Sicilia, Giancaldo, che cerca di ricostruire un presente dignitoso. Ed è il caso del piccolo Salvatore, che diventerà poi un regista famoso. Il film è una sorta di percorso esistenziale del protagonista attraverso una intensa analessi della sua infanzia e adolescenza vissuta nella piccola comunità paesana, accanto al proiezionista Alfredo che lo accompagna e gli fa da guida nella sua passione per il cinema. Quello che accomuna i due film, a mio parere, è il riferimento implicito all'importanza della memoria, delle radici, per ritornare al concetto di Eduardo sopra citato. Salvatore ha lasciato il paese per cercare se stesso altrove. *"Non tornare più, non ci pensare mai a noi, non ti voltare, non scrivere."*, dice Alfredo al giovane quando questi decide di partire per Roma. *"Non ti fare fottere dalla nostalgia, dimenticaci tutti. Se non resisti e torni indietro, non venirmi a trovare, non ti faccio entrare a casa mia. O' capisti?"* Quasi lo scaccia affinché non si faccia assalire dalla nostalgia, brutto malanno che uccide l'animo. Ma conclude anche: *"Qualunque cosa farai, amala, come amavi la cabina del Paradiso quando eri picciriddu."* Ecco l'eredità importante di Alfredo non dimenticare che sei figlio di quel luogo, di quel costume, di quelle esperienze che hanno formato la tua personalità. Ama il tuo lavoro con la stessa intensità. I fratelli di Lucia lasciano Capri convinti di poter abbracciare un mondo più grande e conquistare non solo la libertà dell'Italia, ma anche il riscatto dei valori della propria libertà. Porteranno di certo con sé la loro terra e le ansietà sofferte e vissute come contadini; forse moriranno oppure decideranno di non tornare, o torneranno, ma più consapevoli della propria acquisita dignità. Lucia compie un passo ancora più importante come donna: sceglie di affrancarsi dai lacci di costume e tradizioni che ormai non dettano più legge (da analfabeta era riuscita a divenire poliglotta) ma sa nel profondo che la spinta ad agire viene da quelle. E la libertà vale il rischio della scelta. *"Tu sei una buona figlia"*, dice la madre abbracciandola prima che parta e facendo intendere che è d'accordo con lei. Forse si aspetterà che ritorni? *"Io non sono una buona figlia, ma io ho bisogno di essere libera"*, risponde Lucia quasi per concedersi il pretesto della fuga. Chi sceglie di restare sono i personaggi della Comune, gli artisti che con la loro presenza, i loro sogni, la loro arte, le loro utopie e soprattutto attraverso il contatto con la natura intrecciata agli esseri umani, hanno cambiato la vita degli abitanti dell'isola e allargato orizzonti di opportunità. Rimangono perché si ispirano a leggi eterne e sono quelle la loro libertà. Chiudendo con un invito a vedere questo film, vorrei mettere in evidenza le radici di Giuseppe Tornatore e Mario Martone: la Sicilia (*Nuovo Cinema Paradiso*), la Campania (*Capri-Revolution*). Forse i loro piccoli capolavori sono figli anche della cultura di queste terre.

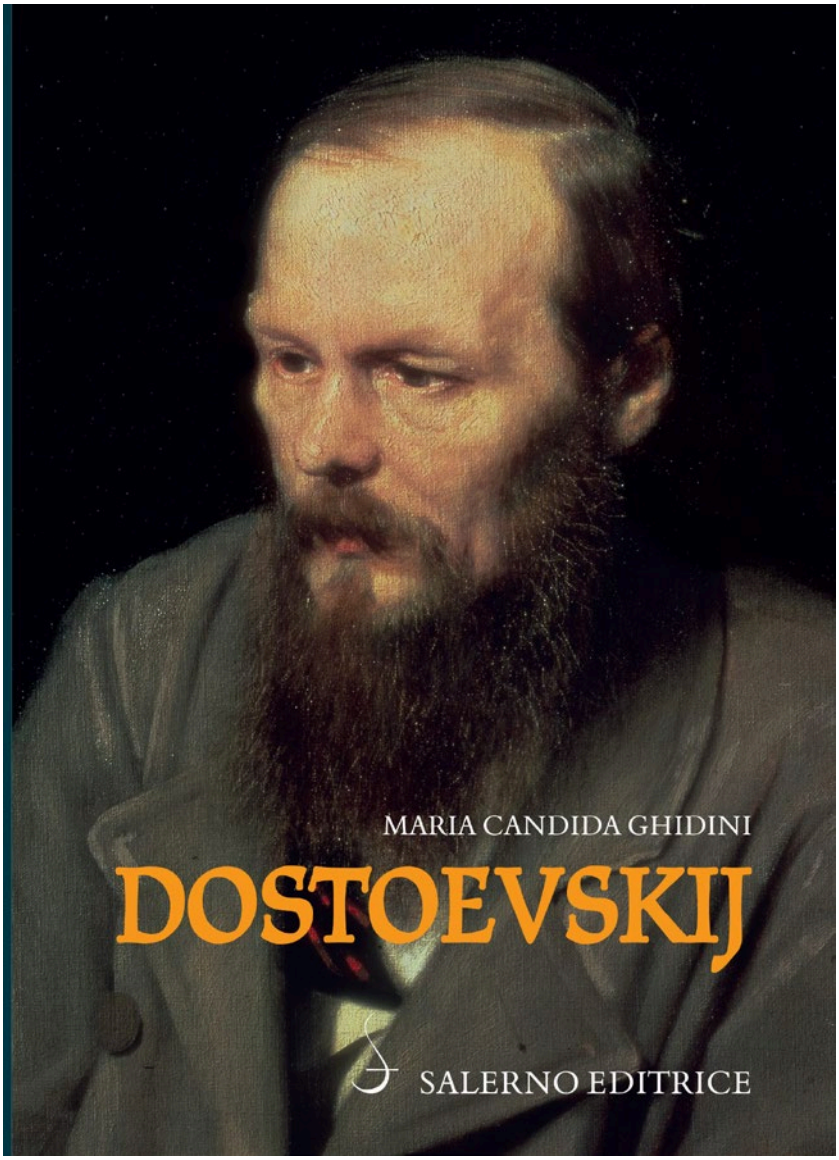
*Lucia Bruni*

*Abbiamo ricevuto*

# Dostoevskij

Maria Candida Ghidini

Remo Bodei nel suo libro sul bello (*Le forme del bello*, Il Mulino), ci dice che l'arte ci mette a contatto con esperienze "eccedenti" che come individui fatichiamo a decifrare completamente, dandoci la possibilità di affrontare traumi, di reimmergerci in modo non rischioso e non distruttivo nel perturbante. Ciò è tanto più vero per un autore come Dostoevskij, la cui scrittura è tutta immersa nelle grandi "questioni maledette" e nei recessi, nel sottosuolo dell'umano. È però impossibile, infatti, studiare le opere dostoevskijane senza considerare il contesto sociale, politico, economico e culturale da cui esse sono nate. Esse sono una potente sintesi delle questioni della sua epoca, di cui Dostoevskij non fu solo un testimone, ma anche un attivo e coinvolto attore. Il giovane Dostoevskij si dà prestissimo il compito di "scavare fuori l'uomo", un compito prima di tutto d'uomo, poi d'artista: "L'uomo è un mistero. Bisogna risolverlo e se anche ci hai provato tutta la vita non dire di aver perso tempo; io mi occupo di questo mistero, perché voglio essere un uomo," scrive al fratello Michail a diciotto anni. E così Dostoevskij, impregnato di concretezza, è però alla ricerca di una realtà che trabocchi dalla concretezza immediatamente visibile. Tende alla parola futura, ancora non detta; la sua scrittura nascendo, in qualche modo strano e sghembo, già si tiene nell'orizzonte della profezia. Pare strano, però, che questo futuro sia sentito come qualcosa di sotterraneo e non celeste. Fin dall'inizio egli sembra dominato da un immaginario strettamente legato alla terra, al mondo ctonio, inquietante. La sua facoltà narrativa trova sostegno ed espressione in un complesso di immagini terragne che, nei vari momenti della sua vita, evolveranno in idee e prese di posizioni. Sotto forma di infinite variazioni, l'archetipo della terra costituisce, così, un momento centrale da cui tutto passa. Inizialmente, egli usa questa rappresentazione per rendere una precisa situazione sociale, in seguito, tuttavia, quel grumo di immagini agiranno come simboli e suggestioni per alludere al sottosuolo dell'anima e fin del cosmo. Ma, poiché in Dostoevskij ogni immagine e ogni idea esiste solo se in stretta relazione con il suo opposto, la mortifera dimensione ctonia germina nel pollone, nella fecondità profonda e vivificatrice dell'umida Madre Terra. Dai bui recessi della *počva* (l'*humus*, il suolo) nascerà allora la speranza della comunione universale, per Dostoevskij fondata sull'appartenenza al proprio popolo, sul legame "chimico" dell'uomo con la terra natia. Si tratterà, tuttavia, di una speranza fragile e facilmente travisabile nella tentazione del nazionalismo. Dunque, fin dall'inizio Dostoevskij esperisce la realtà come un ché di dinamico che si dà solo parzialmente allo sguardo dell'uomo. Per questo l'immaginazione e la fantasia sono importanti, come strumento per andare al di là "dell'esistente": molte sue opere vanno a rovistare nelle pieghe del rapporto tra il fantastico e la realtà, usando i mezzi che la letteratura fantastica aveva affinato, in particolare da Hoffman in poi. Come i suoi predecessori egli usa gli stati liminari tra il sogno e la veglia (*La padrona di casa*, *Delitto e castigo*, *Il sogno di un uomo ridicolo*, *I fratelli Karamazov*) o tra la psicopatologia e l'integrità consapevole dell'io (*Il sosia*, *Delitto e castigo*, *L'idiota*, *I demoni*) per squarciare lo sfondo di cartapesta della cosiddetta realtà ordinaria. Ma indagare la relazione del fantastico con la realtà è anche un'esigenza storica, perché l'opera dostoevskijana si colloca nel momento in cui il grande romanzo realistico ottocentesco europeo ha raggiunto il massimo sviluppo e comincia a percepire i primi germi della crisi dissolutiva che lo investirà dopo gli anni Ottanta. Così, dopo averne accuratamente assorbito temi e procedimenti (Balzac, Dickens, Hugo, ma anche Sue, George Sand, De Quincey...), Dostoevskij riforgia il romanzo realistico ottocentesco e finisce per scardinarlo, per intaccare dal di dentro il realismo e la struttura stessa del romanzo. Nella ricezione dell'opera dostoevskijana ha finito per prevalere una grande saturazione di idee: i dialoghi appassionati e le idee incarnate che si agitano nei suoi romanzi hanno smosso molta terra, seminato molti semi. Si rimane abbagliati dalla ricchezza di pensiero creatasi nel tempo dall'incontro con Dostoevskij. Tale proliferazione di senso, tuttavia, rischia di incrostare la percezione del testo con le tante letture, inibendo una fruizione più fresca (immediata sarebbe impossibile, ce lo insegna Dostoevskij stesso) e dimenticando il profondo radicamento dell'opera nella sua epoca e nel contesto letterario che ha contribuito a generarla. Il libro, dunque, propone un percorso di opera in opera, sciogliendo i grandi temi e i grandi archetipi in una narrazione massimamente vicina ai testi, quelli di Dostoevskij e quelli degli scrittori, in un modo o nell'altro, a lui vicini.




*Salerno Editrice*
*Roma 2017*
*pp. 320, 21 €,*
*ISBN: 978-88-6973-198-3*

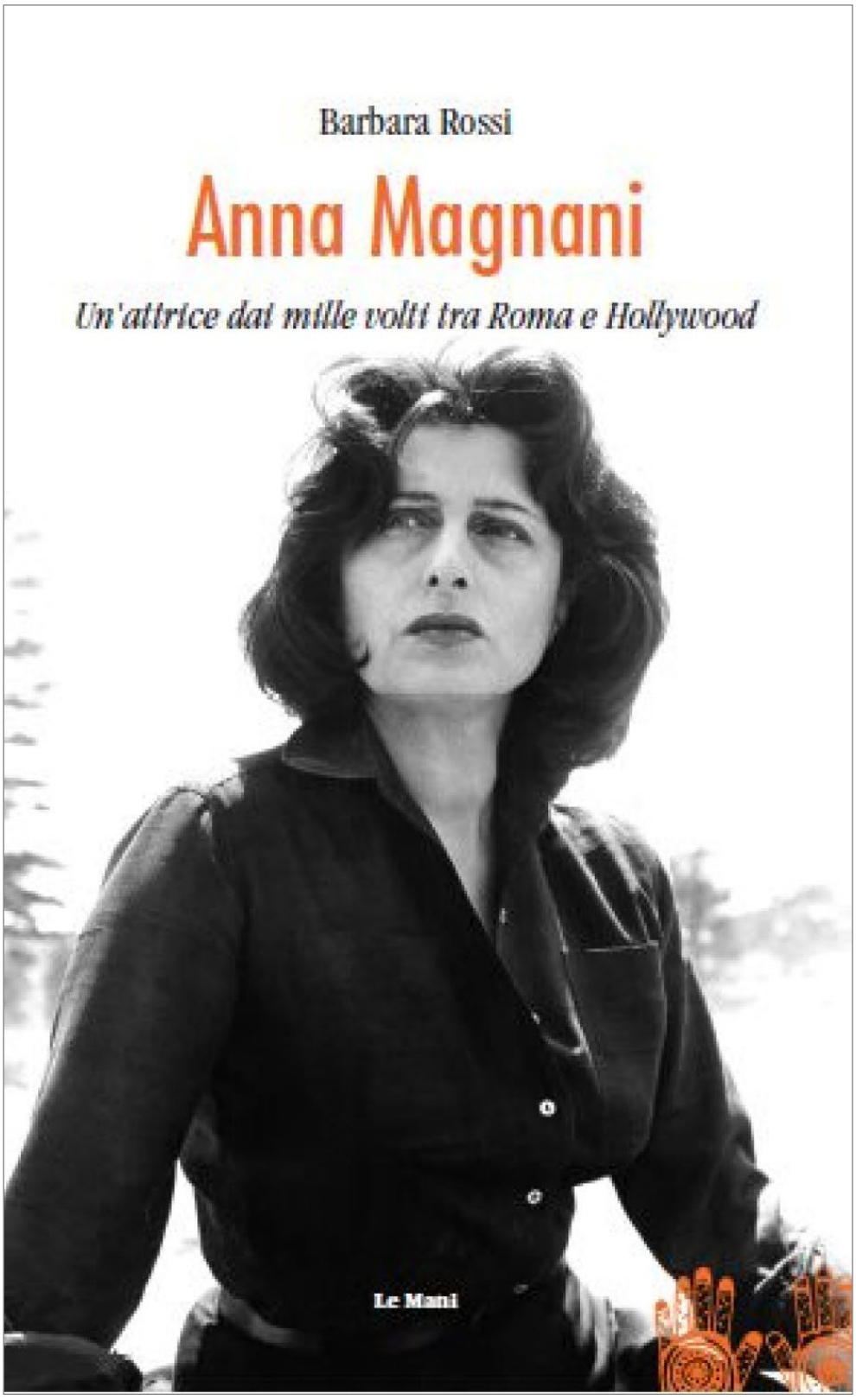
*Abbiamo ricevuto*

# Una romana a Hollywood

di Barbara Rossi

## Esce per Le Mani un nuovo libro sugli anni americani di Anna Magnani

Molto si è scritto di Anna Magnani, una delle nostre migliori attrici, forse la più grande in assoluto. Ora *Anna Magnani. Un'attrice dai mille volti tra Roma e Hollywood* di Barbara Rossi si propone di approfondire la sua esperienza hollywoodiana fra la metà e la fine degli anni Cinquanta, una parte della sua carriera sulla quale mancava un attento studio complessivo. I sei capitoli di cui è composto il saggio ricostruiscono da una prospettiva storica e artistica la parabola di Anna, dai lontani esordi teatrali alla consacrazione come simbolo del Neorealismo, per arrivare all'Oscar con *La rosa tatuata*. Barbara Rossi si concentra sulle pellicole hollywoodiane della Magnani per mettere a fuoco luci e ombre della sua avventura americana e offrire un'ipotesi in grado di spiegarne la repentina conclusione. Viene anche proposta una restituzione della figura dell'attrice attraverso i tre principali "macro-ruoli" del suo itinerario artistico, sullo sfondo dell'evolversi dell'attore italiano e delle immagini del femminile nel cinema prima e dopo il secondo conflitto mondiale. Completano l'opera dettagliate analisi dei film appartenenti al periodo americano, un accurato apparato bibli-filmografico e una doppia prefazione, di Nuccio Lodato e Michele Maranzana.




*Barbara Rossi è laureata in Storia e Critica del Cinema presso l'Università degli Studi di Torino. Presidente dell'Associazione di cultura cinematografica e umanistica 'La Voce della Luna' di Alessandria, svolge corsi sul linguaggio e sulla storia del cinema, oltre a laboratori di formazione in Educazione ai Media presso istituti scolastici, enti pubblici e privati. Si è occupata anche di critica cinematografica e, a partire dagli studi universitari, del fenomeno divistico e della figura di Anna Magnani.*

Anna Magnani. Un'attrice dai mille volti tra Roma e Hollywood di Barbara Rossi
*Le Mani, Recco, 2015, euro 20,00.*
Ufficio Stampa: 334/9435398,
lemanicomunica@gmail.com

Copertina flessibile: 398 pagine
Editore: Le Mani-Microart'S; 1 edizione (29 giugno 2015)
Collana: Cinema. Attori
Lingua: Italiano
ISBN-10: 9788880126911
ISBN-13: 978-8880126911
ASIN: 8880126911

# Roma: una battaglia esemplare sull'Auditorium di Via Albergotti

Stefano Macera

Sulla desertificazione culturale in atto in molti quartieri della capitale abbiamo già prodotto diversi materiali. Ma ci torniamo volentieri, per restituire a lettrici e lettori la vicenda dell'Auditorium di Via Albergotti, in zona Boccea, che ci appare emblematica in più sensi. Anzitutto perché l'edificio, pensato come centro polifunzionale in cui svolgere spettacoli di varia natura (musicali, teatrali ecc.), non è mai stato inaugurato: proprio quando i lavori, protrattisi per lungo tempo, sembravano ultimati, un incendio ne ha distrutto la cupola. In secondo luogo perché attorno al destino di quest'opera si è sviluppata una battaglia esemplare, animata dalla rete Aurelio in Comune, di cui abbiamo intervistato un giovane esponente, Emanuele Bucci, che è anche narratore e firma di importanti testate locali (IgeaNews) e di siti dedicati al cinema e alle arti visive (Rearwindows.it, liberandoprospero.blogspot.com). Dalle sue parole emerge con chiarezza il senso delle odierne lotte per i beni comuni, veri e propri laboratori di pratiche politiche collettive, da valorizzare come segnali in controtendenza in una fase in cui la partecipazione popolare pare essersi svuotata.

30 novembre del 2016, il tetto in fumo dell'auditorium di via Albergotti a Roma

*Prima di tutto, ci puoi spiegare cos'è Aurelio in Comune?*

*Aurelio in Comune* è una rete di cittadini attiva in tutte le aree di un municipio assai vasto: il XIII, che comprende quartieri prossimi al centro storico e borgate collocate nel nord ovest della capitale come Montespaccato e Casalotti. Nasce nel 2015 e l'anno successivo ha promosso una lista civica indipendente per le elezioni amministrative: un primo tentativo che non si è tradotto nel superamento della soglia di sbarramento, ma che è servito ad allacciare nuove relazioni nei territori in cui operiamo.

*Che tipo di iniziative svolgete?*

Le nostre iniziative hanno un carattere culturale e sociale. Per esempio, nella zona di Boccea ci organizziamo assieme ad altre associazioni – raccolte nella rete *Quelli della Pineta* – per occuparci del Parco del Pineto, un'area protetta che, però, le istituzioni spesso trascurano. A Montespaccato collaboriamo con l'*Associazione Lunaspina*, che ha in gestione il Parco Vincenzo Paparelli: in sostanza, diamo una mano anche in termini di manutenzione. Nello stesso quartiere, poi, abbiamo contribuito all'apertura della sezione dell'*ANPI* (Associazione Nazionale Partigiani d'Italia). In zona Porta Cavalleggeri, assieme alla *Fattorietta* (caso eccezionale di fattoria didattica collocata in una zona centrale della città), lo scorso mese di giugno abbiamo dato vita al Social Party: una serie di giornate d'incontro con la cittadinanza sui temi della promozione di nuovi processi decisionali, del rispetto dell'ambiente e della lotta all'esclusione. In generale, si può dire che il nostro sforzo maggiore è quello di dare luogo, per ogni problematica specifica, a reti più ampie, con la convergenza di più forze sociali attorno ad obiettivi concreti.

*Dunque, siete una realtà aperta. Però, la collaborazione con l'ANPI fa pensare pure a precise discriminanti…*

Sicuramente per noi esistono dei valori imprescindibili, tra i quali rientrano la difesa intransigente dei beni comuni contro le logiche privatistiche, la solidarietà sociale, il mutualismo e, ovviamente, l'attuazione dei principi fondamentali della Costituzione. Per non dire della necessità di contrastare i fenomeni di razzismo e xenofobia che attraversano l'Italia e l'Europa dei nostri giorni.

Emanuele Bucci

*Le vostre iniziative in relazione all'Auditorium di Via Albergotti rimandano, quindi, alla difesa dei beni comuni…*

Certamente, la battaglia attorno all'Auditorium si colloca proprio in questo discorso. La vicenda stessa di questo edificio conferma quanto sia importante affermare la cultura dei beni comuni. Tutto parte nel 2003, quando la Provincia di Roma stanzia 1.500.000 € per realizzare un centro polifunzionale: a ben vedere, un finanziamento esiguo, del tutto inadeguato all'opera. Non a caso, i lavori si sono protratti per diversi anni, articolandosi in diverse tappe e richiedendo ulteriori fondi, per una spesa totale di circa 4.000.000 di euro. Per entrare nel dettaglio, a una prima gara d'appalto legata all'originario finanziamento della Provincia, seguirono altre tre fasi, attraverso le quali si giunse quasi al completamento dei lavori nel 2016. Io, nel maggio del 2015, ho avuto modo di entrare nella struttura e ho appurato quanto fosse bella da vedere, con la pavimentazione interamente realizzata e l'impianto audio sistemato: tuttavia, ancora mancavano le poltrone e gli infissi.

*Che dire, ancora un caso di lentezza esasperante nell'esecuzione di un'opera di pubblica utilità…*

La lentezza dei lavori è stata causata dal fatto che i finanziamenti necessari, dopo la prima tranche del 2003, sono stati scaglionati con estrema gradualità. In ultima analisi, parliamo di una conseguenza di quei vincoli del patto di stabilità che, nella capitale, si abbattono su qualsiasi spesa di carattere sociale e culturale.

*A complicare le cose ci si è messo poi l'incendio verificatosi nel 2016…*

Sì, il 30 novembre 2016 si è verificato questo evento drammatico e inatteso. La dinamica che lo ha determinato è stata ricostruita e pare che rimandi ad imperizia nell'esecuzione, con la fiamma ossidrica, di un test antincendio. La cupola, in larga parte di legno, ha preso fuoco. Peraltro, nei mesi scorsi si è finalmente giunti alla certificazione del danno: così non ci saranno più scuse e si potrà finalmente avviare quella discussione franca sul futuro dell'Auditorium che sinora non si è data…

*Ecco, in merito all'avvenire della struttura voi cosa proponete?*

Le nostre idee sono, al riguardo, chiarissime e fanno tesoro della positiva esperienza del Teatro Valle Occupato. Noi ci battiamo per una gestione pubblica e partecipata dalle varie associazioni del territorio, che potranno organizzare eventi diversificati. Per singole occasioni, la struttura potrebbe essere affittata ai privati, così da raccogliere risorse per la sua manutenzione, ma senza rinunciare al suo carattere di bene comune. Non bisogna dimenticare che ci riferiamo a un edificio dalle mille opzioni d'uso, legate agli spettacoli musicali come a quelli teatrali, per non dire della possibilità di programmarvi iniziative sia la sera che la mattina, in modo da rivolgersi pure alle numerose scuole del circondario.

*Hai appena accennato alla mancanza di un serio dibattito pubblico: puoi spiegarci meglio qual è stato finora l'atteggiamento delle istituzioni?*

Da parte degli Enti locali, dal Municipio al Comune, sin qui abbiamo registrato confusione e una certa incapacità di rispondere ai quesiti più

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

elementari. Si pensi all'assenza di comunicazioni chiare attorno al futuro dell'Auditorium: dai tempi della ricostruzione della cupola al carattere che dovrebbe assumere la sua gestione. Per questo il 30 novembre 2018, nella ricorrenza dei due anni dall'incendio, abbiamo svolto una manifestazione pubblica nei pressi della struttura. Tre sono state le richieste avanzate alle istituzioni in quella circostanza: una gestione pubblica e partecipata, tempi certi per il ripristino e trasparenza nella sua esecuzione. Qualche giorno dopo, il Municipio ha rotto il ghiaccio, affidando ai social il suo primo pronunciamento su questi temi dopo anni di reticenza. S'è trattato d'un passo piccolo ma significativo, forse dovuto alla spinta impressa dalla manifestazione.

*Questo evento che impatto ha avuto sul territorio?*

La partecipazione è stata incoraggiante, soprattutto perché le numerose persone convenute non erano solo legate alle associazioni con cui normalmente collaboriamo. Vi erano molti cittadini sciolti, alcuni dei quali si sono avvicinati in corso di svolgimento, attratti dalla prospettiva illustrata dalla manifestazione: quella di una città policentrica, nella quale le periferie non siano più desertificate e non vi sia sempre bisogno di andare al centro per fruire della cultura. Diciamo che la rete *Aurelio in Comune* ha saputo smuovere e sollecitare energie positive, in un periodo che sembra pessimo e che invece potrebbe riservare notevoli sorprese in termini di protagonismo popolare.

*Sembri ottimista, in un periodo in cui non lo è quasi nessuno...*

A mio avviso, i periodi di crisi sono anche periodi di grandi opportunità. La crisi ci dice che ci sono sistemi economici, politici e sociali che non funzionano più e che, dunque, non ci si può accontentare di quel che offre il presente: c'è bisogno di nuove proposte, nelle pratiche, nei contenuti e negli obiettivi. Dalla crisi di questa città, che è in fondo emblematica delle difficoltà dell'intero paese, sta nascendo qualcosa di originale, con momenti di sinergia tra cittadini che abbandonano le forme politiche tradizionali e sperimentano percorsi inediti.

*Possiamo dire che questi percorsi inediti debbono scontrarsi anche con il vecchio travestito da nuovo, rappresentato dalle forze populiste?*

Senz'altro. L'alternativa dal basso che s'intravede, e di cui *Aurelio in Comune* è una delle tante espressioni, rinvia anche al rifiuto del falso "vento del cambiamento" di cui si parla oggi. Tale alternativa va praticata con coerenza, senza mai tornare al prima: a quella politica elitaria, cioè, che ha creato il terreno per l'affermarsi di risposte sbagliate come l'attuale populismo italiano. Il quale, mentre fa appello al popolo, in realtà ne riduce il ruolo a quello di massa plaudente al proprio capo sui social network. Insomma, parliamo di un elitismo sotto mentite spoglie, che può essere sconfitto solo attivando autentici percorsi di partecipazione collettiva, come quelli incentrati sulla tutela dei beni comuni.

*Stefano Macera*

***La memoria ieri e oggi: articoli ritrovati - Il cinema italiano nelle maglie della censura. L''Unita' - Martedì 21 maggio 1957***

# Per fare un film occorre un cardinale nella manica

Le disavventure di Fellini e Antonioni - De Santis costretto a rinunciare a "L'uomo senza domenica,, - Perché Zampa ha scritto un romanzo - Un giudizio di Alberto Moravia - Il compromesso dell'autocensura

Mino Argentieri

A distanza di poche settimane dall'invito andreottiano ad un ritorno a criteri di censura rigidi e borbonici e dal discorso del Papa sulla immoralità, l'ombra di madama Anastasia si riaffaccia sul cinema italiano. Fedele alla consegna dell'antico padrone, De Pirro ha chiamato a raccolta i vari Scicluna Sorge, De Tommasi, Mazzoni, insigni maestri della forbice, e li ha sollecitati a stringere i freni. Nella rete tesa ha incappato, per primo, Federico Fellini, un regista non sospetto di simpatie progressiste e il suo ultimo film: —*Le notti di Cabiria* — si è fermato, per qualche tempo, nelle anticamere della Direzione generale dello spettacolo.

*Influenti prelati*

In varie occasioni, Fellini si era visto respingere il soggetto de *Le notti di Cabiria* da numerosi produttori, preoccupati per l'argomento scabroso — la prostituzione — trattato in una vicenda, che, a detta dello stesso regista, non implica una analisi o una indagine di ordine sociale. Superato il difficile scoglio del finanziamento, Fellini non è riuscito ad evitare gli agguerriti censori, allineati nella crociata promossa dal Pontefice e da Andreotti. Una scena, che raffigura una processione, ha messo in allarme i burocrati di Via Veneto, improvvisamente ridestati, proprio loro che permettono le versioni piccanti dei film nazionali per i mercati esteri, alla sensibilità religiosa. "Qui si offende la religione — ha affermato qualcuno — questa processione è presentata in modo ambiguo ed irriverente; e poi perché continuare ad insistere su certi aspetti degradanti della vita del paese? Film del genere noti si possono mandare all'estero. Che idea si faranno gli stranieri del nostro popolo?". Fellini non si è allarmato eccessivamente per la valutazione e la sentenza emessa. Avrebbe potuto informare l'opinione pubblica dell'incidente; da buon cittadino, che rispetta la Costituzione ed esige che non la si violi, avrebbe potuto appellarsi ad un suo sacrosanto diritto. Invece ha preferito seguire un'altra strada. Si è ricordato di essere amico dì qualche influente prelato e a questi è ricorso per invocare un autorevole intervento sugli zelanti funzionari dello Stato italiano. II prelato, il cardinale Siri, non si è lasciato pregare. Visto il film ha fatto chiaramente capire che, secondo il suo giudizio, la scena non conteneva alcun elemento incriminabile e *Le notti di Cabiria* è stato rapidamente autorizzato. Il Cardinal Siri, come si sa, è una personalità a cui si fornisce molto credito nella Città del Vaticano e da un pò di tempo a questa parte si occupa attivamente di cinema, come del resto l'arcivescovo di Milano, al quale una nota casa distributrice americana si è preoccupata recentemente di offrire in visione un film, guarda il caso, rimasto nelle secche della censura per molti mesi. Dopo Fellini è stata la volta di Michelangelo Antonioni, che ha incontrato notevoli difficoltà per *Il grido*. In

Una opera storica sulla economia sovietica

IL CINEMA ITALIANO NELLE MAGLIE DELLA CENSURA

Per fare un film occorre un cardinale nella manica

Scuola statale e scuola privata in un dibattito a via Margutta

ANTOLOGIA DI POETI

questo caso, la pietra dello scandalo è rappresentata da una scena in cui appare un rivenditore di madonnine e da alcuni episodi d'umore, che hanno risvegliato la pruderie dei censori. Non soddisfatti di aver vietato il film ai minori di 16 anni, essi si sono accaniti a tagliuzzarlo, in qua e in là, facendo correre il rischio di rendere incomprensibile una vicenda drammatica, nella quale il gioco dei sentimenti ha un rilievo determinante. Non sappiamo come Antonioni supererà l'impasse, comunque nell'ambiente cinematografico tutti sono al corrente di quanto capitato ad un altro regista, Giuseppe De Santis, che è stato costretto a rinunciare a girare *L'uomo senza domenica*, un film già annunciato e prossimo ad entrare in cantiere. Ispirato ad un avvenimento di cronaca, il film avrebbe dovuto raccontare la storia di un garzone di panetteria, il quale impazzito, uccide il proprio datore di lavoro, che lo aveva licenziato cinque anni prima per un piccolo furto. E' bastato questo spunto per soffiare sotto le narici dei censori il sospetto d'incitamento all'odio di classe, pressapoco quanto avvenne a Visconti allorché tentò di portare sulla schermo *Marcia nuziale*. Inutilmente De Santis e i suoi collaboratori hanno chiesto all'on. Brusasca che non ci si opponesse alla

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

realizzazione del film. L'ex sottosegretario allo spettacolo non ha mancato di rassicurarli; ma la sua corte di pretoriani ha rifiutato d'intendere ragione. Il produttore del film — infatti — è stato sconsigliato dall'impegnarsi nell'impresa, "De Santis è un bravo regista — ha detto un noto funzionario — perché non dirige un altro tipo di film?" Un discorso all'incirca analogo veniva fatto qualche settimana dopo allo stesso regista per il finale di un altro soggetto, di cui è protagonista una prostituta di campagna. Nello stesso tempo, appariva sugli schermi romani, mutilato in parecchie parti, *Lassù qualcuno mi ama*, il film americano sulla vita del pugile Rocky Graziano; e Luigi Zampa congedava alle stampe un romanzo, imperniato sulla vita di un uomo dal 1920 ad oggi, dichiarando: "Ho deciso d'inviare una copia de *Il successo* al comitato di censura. Voglio constatare se anche contro il libro ricorre alle forbici. Naturalmente io sarei dispostissimo a tradurre in immagini il mio romanzo. Ma me lo permetterebbe la censura? Non credo. Si può dire che il romanzo l'ho scritto appositamente come risposta al ministero, che non mi ha permesso di esprimermi liberamente attraverso il cinema". Abbiamo citato quattro episodi significativi, che stabiliscono una coincidenza per nulla casuale e inducono a credere di trovarci di fronte ad una ripresa offensiva della censura clericale e al riemergere di una politica cinematografica che reca grave danno alle pericolanti sorti del cinema italiano, in balìa di una crisi economica abbastanza preoccupante. Il ritorno all'intolleranza avviene in un momento politico delicato e si svolge sotto le insegne di un nascente governo, che minaccia di rispondere agli interessi degli strati più retrivi e conservatori della nazione. Già si parla di cambio della guardia a Via Veneto e del probabile sostituto dell'on Brusasca, giubilato dai suoi colleghi d.c. e da Andreotti per aver mostrato una eccessiva apertura mentale e una certa predisposizione liberale. Si annunciano programmi draconiani di censura, operazioni drastiche. Come se non fosse bastato tutto il male provocato al cinema italiano dai vari Andreotti, Ermini e Bubbio, ora ci si accorge a dare il colpo di grazia, scoraggiando e umiliando quelle pochissime iniziative serie, sulle quali può ancora contare il nostro spettacolo.

Curia Arcivescovile di Milano
COMMISSIONE ARCIVESCOVILE PER LO SPETTACOLO
Via Hoepli Ventisei - 1° Milano

Il Presidente

Prot. n. 1355/58

Milano, 1- 57

Preg.mo Signore
Sig. Lewis Bertholet
Direttore della " M.G.M. "
Milano

Signore stimato,

la ringrazio sentitamente della squisita gentilezza con la quale Ella ha voluto mettere a disposizione della Commissione la copia del film "SEME DELLA VIOLENZA" perché potesse essere visto da Sua Ecc.za Mons. Arcivescovo.

Posso assicurarLe che Sua Eccellenza ha molto gradito il Suo deferente e gentile gesto, e ha apprezzato il film che presenta all'opinione pubblica con accenti di intensa forza drammatica un problema sociale di preoccupante attualità e urgente interesse.

Anche a Suo Nome, rinnovo il più vivo ringraziamento, mentre ci auguriamo che la Sua Casa possa ancora portare dinnanzi alla coscienza del pubblico simili lavori che permettano feconde riflessioni su problemi interessanti la società del nostro tempo.

Mi è gradita l'occasione per porgerLe il mio deferente ossequio, obbligatissimo

(Sac. don Ubaldo Valentini)

*La lunga mano*

Che dietro la recrudescenza censoria si profili la lunga mano delle autorità ecclesiastiche, non è da ritenersi una ipotesi probabile ma una documentata certezza. Bisogna, però, stabilire entro quali limiti l'ingerenza confessionale si concili con i principi su cui si fonda lo Stato italiano. Allorché Alberto Moravia, citando il caso di Fellini, paradossalmente e polemicamente si chiede a che cosa serva ormai la censura di Stato, quando a dettare legge sono gli esponenti di un altro Stato, affronta un problema di compatibilità, che non lascia indifferenti le forze laiche e socialiste e deve richiamarle alla unità di azione per ottenere il rispetto della divisione dei poteri e della libertà di espressione. Certo, quanti preferiscono scendere a compromessi, abdicare, mandare in congedo la dignità e l'intelligenza di artisti o cavano dalla manica il maggior numero possibile di cardinali conoscenti, amici o parenti, per aprirsi un varco attraverso le maglie della censura, non contribuiscono a chiarire le acque torbide né a salvaguardare la propria attività creativa e l'avvenire del cinema italiano da ingerenze arbitrarie e letali. Con qualche concessione, costoro forse sperano di "salvare" un film ma s'illudono se credono che, con un siffatto sistema, domani non incontreranno altri censori, i quali esigeranno rinunce ancora più consistenti, pedaggi più onerosi. Nuovamente, dunque, la prospettiva di salvezza del cinema italiano e la garanzia per il libero svolgimento dell'attività artistica, condizione indispensabile alla esistenza della nostra cinematografia, non vanno individuate nei procedimenti di autocensura o in scappatoie contingenti, ma in una consapevolezza civile, in una solidarietà operante per strappare una legge sulla censura, sostanziata da una visione libera e democratica, punto di riferimento nella battaglia, che quotidianamente i migliori cineasti conducono per fare del loro mestiere una professione degna di coloro che li seguono con fiducia e simpatia. In uno stampato pubblicitario della Metro Goldwyn Mayer è riprodotta la lettera di cui diamo sopra una copia. Essa è stata indirizzata al sig. Bertholet, direttore della M.G.M. per Milano. Il testo dice: "Egregio signore la ringrazio sentitamente della squisita gentilezza con la quale Ella ha voluto mettere a disposizione della Commissione la copia del film *Seme della violenza* perché potesse essere visto da Sua Ece.za Mons. Arcivescovo. Posso assicurarLe che Sua Eccellenza ha molto gradito il Suo deferente e gentile gesto, e ha apprezzato il film che presenta all'opinione pubblica con accenti di intensa forza drammatica un problema sociale di preoccupante attualità e urgente interesse. Anche a Suo Nome, rinnovo il più vivo ringraziamento, mentre ci auguriamo che la Sua Casa possa ancora portare dinnanzi alla coscienza del pubblico simili lavori che permettano feconde riflessioni su problemi interessanti la società del nostro tempo. Mi è gradita l'occasione per porgerLe il mio deferente ossequio, obbligatissimo - Sac. don Ubaldo Valentini ". L'intestazione della lettera è "Curia arcivescovile di Milano; Commissione arcivescovile per lo spettacolo". Senza commenti.

*Mino Argentieri*

# Fabio Pittorru, un Autore Ferrarese

Maria Cristina Nascosi

Fabio Pittorru un grande autore ferrarese scomparso anni fa, ai primi del mese di settembre del 1995. Il suo nome è facile associarlo al mondo del cinema o a quello della televisione, insieme con quello di alcuni cineasti ferraresi che negli stessi anni di Fabio cercarono (e trovarono) fortuna nella capitale come Florestano Vancini, di cui fu aiuto-regista per *Delta Padano* nel 1951, Onorio Dolcetti, Ezio Pecora, Renzo Ragazzi, Massimo Sani e, soprattutto, Massimo Felisatti, amico e sodale, con cui tanto scrisse 'a quattro mani': la sua carriera, infatti, da *nemo propheta in patria*, tanto per cambiare, ha toccato i sommi vertici, in ispecie, proprio in questi campi, ma, forse, non molti sanno che il grande amore di Pittorru per la sua città natale a cui sempre ritornava con trasporto, sfuggendo per un po' alla seconda 'madre-patria', Roma, si è realizzato anche 'su carta'.

*Scrisse in lingua dialettale, quella della cultura e civiltà delle sue radici...*

Come gli altri, Pittorru non dimenticò mai la nativa Ferrara - amore, peraltro, non troppo ricambiato: di lui rimangono tre copioni drammaturgici, in lingua dialettale ferrarese, quella che Foscolo definiva 'la lingua di latte' e che Fabio sempre portava nel cuore, *La tazzìna 'd cafè* (La tazzina di caffè), *Il ciàcar dla zént* (Le chiacchiere della gente - co-scritto con Dolcetti sotto il mono - pseudonimo di Amilcare Rossi Ludovici) e *Al vastì blu* (Il vestito blu), portato sulle scene estensi in origine dalla storica compagine popolare La Filodrammatica Estense, ed ancor oggi dalla compagnia teatrale locale Il Gruppo.

*...e di esse in lingua italiana....*

Fu, infatti, anche un ottimo storico: in questa veste redasse, in maniera puntuale ed approfondita, biografie notevoli come quella di *Torquato Tasso*, nel 1982, un lavoro eccellente sul grande autore della Gerusalemme Liberata, ferrarese per adozione. Davvero importante anche quella su *Agrippina Imperatrice*, del 1986. Con un altro ferrarese, di cui già s'è fatto cenno più sopra, Massimo Felisatti, scrisse spesso a quattro mani soggetti e sceneggiature per film gialli e servizi televisivi. Le loro 'penne' sono entrambe 'responsabili' di romanzi polizieschi come *Violenza a Roma* che, nel 1974, aveva vinto il prestigiosissimo premio Gran Giallo Città di Cattolica e da cui era stata tratta la nota e fortunatissima serie televisiva *Qui squadra mobile*, riproposta nel 2000 all'ultimo *Mystfest*, il mitico cine-festival del Giallo e del Mistero ( nato 'sontuosamente' negli anni Ottanta eppoi affossato scioccamente per pseudo motivi politico-economico-regionali in un-morto-appena-nato *Adriatico Cinema)* che, in segno di omaggio e ricordo, mostrò l'episodio-pilota agli

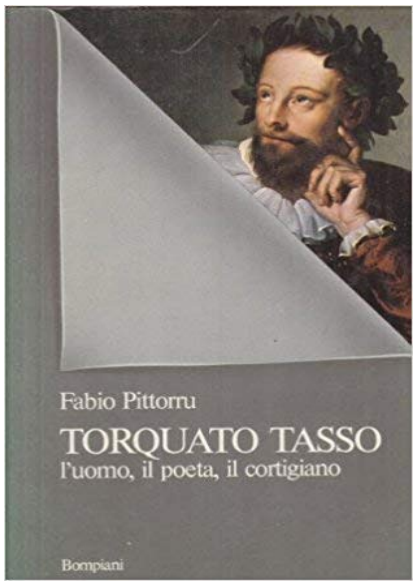
*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

intervenuti, alla presenza di un commosso Massimo Felisatti.

*La Storia, come per Vancini: un impegno irrinunciabile*

Molto aveva scritto, anche da solo, sia per il cinema che per la televisione, specialmente testi a carattere storico, poiché la Storia rappresentò sempre la passione della sua vita professionale. Anche per lui, come per Florestano, si potrebbe forse idealmente riportare la frase: - *Se non avessi fatto cinema* ( e teatro, televisione e molto altro, n.d.r.), *avrei fatto lo storico*. Suoi sono: *Boezio e il suo re*, *Tecnica di un colpo di Stato - La marcia su Roma*, *Gli strumenti del potere - La seconda ondata*, *Accadde ad Ankara – Operazione Cicero*, *Furto all'ambasciata austriaca - Accade a Zurigo* e *Mussolini ultimo atto*. Ancora e sempre di 'sapore' storico le sue ultime opere dei primi anni '90: *Ciano, i giorni contati*, imperniato sulle dolorose vicende del crepuscolo del fascismo e *La pista delle volpi*, un *noir* metropolitano della Roma ai tempi dei Borgia, uscito in tre edizioni, nel 1992, e poi postume le altre, nel 1996 e nel 2001.




*Dall'insegnamento al cinema…*

Di tipica formazione umanistica - era stato, appena laureato, docente di lingua e letteratura italiana - e persona di grande quanto schiva cultura, aveva iniziato la sua professione cinematografica, come si diceva, con un altro grande ferrarese, Florestano Vancini, ai primi anni '50, anche lui allora esordiente, come aiuto-regista per il bel corto neorealistico *Delta Padano*, un testo tutto pervaso di sensibile *pietas* che narra le dolorose condizioni di vita degli allora abitanti del Delta del Po, tra Goro, Gorino e Scardovari, poi restaurato anni fa. Un inizio tutto ferrarese, *Delta Padano*, un *docu-fiction* in piena regola in cui ideali ed autenticità di intenti, sicuramente anche relativi alla giovane età sia del regista, allora venticinquenne, che dell'aiuto Pittorru, addirittura ventitreenne, si ritrovano in un unisono collaborativo con alcuni maestri loro conterranei come Antonio Sturla, fotografo del film, da ricordare come il primo operatore cinematografico di Ferrara, (il vero Maestro di tutti, Antonioni compreso, cineasta a tutto tondo, vero poeta dell'immagine con le sue fotogrammetrie dall'aereo su Ferrara), ed ancora Benedetto Ghiglia, musicista d'elezione, autore della colonna sonora del film, ed altri giovani come Onorio Dolcetti e Vittorio Passerini, sceneggiatori, senza dimenticare le belle voci *off* di Arnoldo Foà e Goliarda Sapienza che narrano, per l'appunto fuori campo, la faticosa vicenda terrena riportata, chiudendo con una frase che la dice lunga: *…una storia semplice, soltanto una storia….*

*Una carriera in evoluzione, un iter di sofferenze e soddisfazioni…*

Poco dopo, Fabio Pittorru, inizia a …spiccare il volo e lo fa secondo le più classiche regole canoniche dei *realisatéurs* di cinema, lavorando a cortometraggi: *Spiaggia sul fiume* è del 1952, un anno dopo *Delta Padano* (aiuto-regista Renzo Ragazzi, fotografo Anton Giulio Borghesi), otto minuti che parlano visivamente di una giornata della popolazione media ferrarese di allora che trascorreva le sue 'ferie' sulla spiaggia tipicamente nostra la cosiddetta *giarìna*, la spiaggia dei poveri, che si snodava lungo le rive del Po; dello stesso anno è pure un altro corto di nove minuti, *Uomini contro il Po*, girato ancora con l'aiuto di Ragazzi e la fotografia di Sturla per la Padus Film come il precedente, un documentario sullo sforzo ricostruttivo delle zone alluvionate del Polesine, dopo il 1951. Dapprima si vedono immagini dell'alluvione a Santa Maria Maddalena, nella zona del ponte ferroviario della Ferrara Rovigo. Nel mostrare i gorghi che si formano presso i piloni del ponte, Pittorru volle rendere, con visivo lirismo, l'idea della forza e della violenza del Grande Fiume. Viene poi esaltato il lavoro di difesa contro la minaccia di nuove inondazioni. Ma il messaggio, nemmeno tanto subliminalmente, è di speranza: nelle campagne la vita ricomincia, la gente ritorna con il treno nella terra che aveva lasciato. Dovunque la vita riprende, i bambini giocano e vanno a scuola, ricomincia il lavoro dei campi. - *Le speranze si riaccendono. Fiorisce la speranza di un migliore domani* – glossa con fervore il commento a margine della pellicola.

*Tra i suoi libri storici…*

Nel 2004, a quasi dieci anni dalla sua scomparsa, avvenuta nel settembre del 1995, è uscita, per volontà della moglie, Signora Elvira, l'ottimo romanzo, *Il caso Vittoria Accoramboni. 1585. Indagine segreta nelle terre della Serenissima*, pubblicato per i tipi della Nuova Edizioni Tascabili di Milano, facente capo al Gruppo del Saggiatore S.p.A. Dopo la riedizione, da parte di Marco Tropea Editore, de *La pista delle volpi*, avvenuta tre anni prima, sempre grazie ad Elvira, questo nuovo scritto inedito di Fabio esce finalmente allo scoperto e lo si può ben definire un *non dimenticare di ricordare* in piena regola per Ferrara che, sempre più spesso, è smemore verso i suoi Figli più Grandi. Di nuovo il grande amore di Pittorru, la Storia, riemerge tanto da riuscire a coniugarla, unione perfetta tra due così notevoli discipline, con la Scrittura, in una propria e tutta personale cifra stilistica, rigorosa e puntuale quant'altri mai, usata anche per quest'ultima opera cartacea 'girata' – è proprio il caso di dirlo – in una Venezia al culmine del suo splendore, sede di una Repubblica piena di intrighi degni del fastoso Rinascimento che allora, come a Ferrara, era al massimo del suo splendore. Un giallo storico con tutti i crismi, per il quale pare che Fabio avesse tratto ispirazione da un episodio realmente accaduto cui è possibile abbia attinto anche Stendhal (pseud. di Henry Beyle) per una delle sue *Cronache Italiane*.

*L'opera di Pittorru vivrà e non sarà dimenticata anche grazie alla tecnologia…*

Da alcuni anni il ricordo dell'opera di Fabio Pittorru è associato ad una moderna iniziativa di grande civiltà e cultura: il suo testo su *Agrippina Imperatrice* è fruibile su supporto cd in formato mp3, letto per i non vedenti da Mirella Frigieri, grazie all'iniziativa di *Libro Parlato Lions*, un servizio totalmente gratuito a disposizione – da alcuni decenni – di tutti i disabili visivi; un *service* della grande tradizione dei Lions, i 'cavalieri della luce per i non vedenti', come li aveva denominati la cieca Helen Keller alla Convention Internazionale dell'Associazione Lions del 1925.

*Ed in fine…*

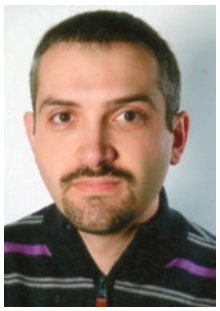
Per chiudere, con commozione ed affetto, questo pezzo-ricordo di Fabio Pittorru, chi scrive - che ha avuto il grande privilegio di conoscerla - vorrebbe dedicare un pensiero alla moglie, appena nominata più sopra, Elvira, un'autentica grande Donna che tutta la vita dedicò letteralmente al marito, sempre nell'ombra, discretamente, anche dopo la sua scomparsa, a sua volta mancata pochi mesi fa. E lo fa con le parole di uno dei collaboratori di Fabio, Onorio Dolcetti, extrapolate da una lettera a lei inviata:

*…Cara Elvira, l'ovvia ma significativa aggiunta alla gloria di Fabio, di cui ti facevo cenno, porta sicuramente il tuo marchio di collaboratrice, ricercatrice, traduttrice, ordinatrice, ispiratrice, suggeritrice, dattilografa e amorosa compagna: la tua parte di donna, determinante, per presenza ed apporto.*

Sicuramente di Fabio, grazie al lavoro di Elvira, leggeremo altre cose notevoli….

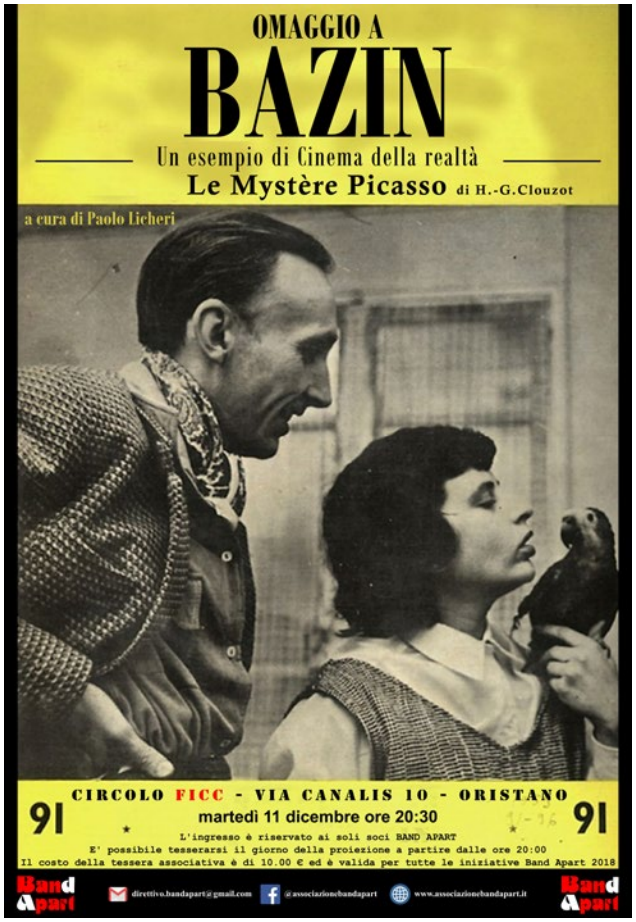
*Maria Cristina Nascosi Sandri*

# André Bazin a Band Apart di Oristano


Paolo Licheri

Con l'ultimo appuntamento del 2018, l'Associazione Culturale Band Apart FICC di Oristano ha voluto ricordare il grande critico André Bazin in occasione di un doppio anniversario: i cent'anni dalla nascita e i sessanta dalla prematura scomparsa. Animato da eccezionale vivacità intellettuale e sincero slancio pedagogico[1], Bazin fonda la sua teorizzazione su fenomenologia, esistenzialismo, strutturalismo, ma viene spesso equivocato. Nonostante il suo lavoro contribuisca a rinnovare la funzione della critica, imprimendo una svolta decisiva nell'approccio teorico al cinema, egli resta in parte incompreso e a tutt'oggi da taluni non considerato alla pari di altri studiosi. Il suo maggior contributo alla teoria e all'estetica cinematografica è costituito dalla concezione di realismo, che emerge in particolar modo negli scritti riguardanti il cinema e le altre arti[2]. All'interno di questo *corpus* trovano spazio anche le riflessioni sul film proposto da Band Apart: *Le Mystère Picasso* (1956) di Henri-Georges Clouzot, giudicato da Bazin un valido esempio di "cinema della realtà"[3]. In questo film contempliamo il lavoro di Picasso nel suo divenire, assistendo alla nascita di opere che prendono forma "autonomamente" dinnanzi ai nostri occhi. Grazie a una particolare tecnica di ripresa[4], Clouzot mette in scena il processo creativo: dal primo tratto all'ultima pennellata, seguiamo la genesi e l'evoluzione di numerose tavole, cosicché il gesto artistico diventa cinema e la tela si fa inquadratura. Ed è a questo proposito che Bazin si sofferma sulla "durata pittorica", colta grazie alle capacità riproduttive del cinema (l'"ontologia"), che diviene parte integrante dell'opera stessa. La pittura è messa a nudo, realizzando l'auspicio dell'artista spagnolo (mostrare *"i quadri che stanno sotto un quadro"*) e dando vita alla seconda rivoluzione del film sull'arte[5]: svelarne i meccanismi e fare del *work in progress* di Picasso, depurato da componenti biografiche e descrittive, l'unico elemento spettacolare del film. Proprio in questo sorgere di forme, a volte abbozzate altre più definite, Bazin individua il principio del film in quanto spettacolo: tutto si manifesta come attesa, incertezza, *"suspense"*; una "sorpresa perpetua"[6] accentuata dalla capacità di Picasso di sviare le nostre aspettative modificando, ridisegnando, addirittura cancellando composizioni che credevamo definitive. Clouzot ci restituisce queste evoluzioni presentandole in modi diversi: a volte con ritmi distesi, nel rispetto della temporalità pittorica, altre, ricorrendo al montaggio, con ritmi più veloci, sottolineati dai crescendo dalle musiche di Auric. Bazin difende questa scelta, che potrebbe sembrare un'alterazione dell'avvenimento originale, perché *Le Mystère Picasso* non è un documentario in senso stretto, quindi necessita di un tempo spettacolare. Il film, prosegue il critico, preserva la struttura temporale realistica di 24 f/s, tipica di ogni ripresa, per cui la durata concreta non viene snaturata dal montaggio. Nel giustificare l'iniziativa del regista, egli fa suo il concetto di "durata reale" elaborato dal filosofo Henri Bergson (da cui la definizione di "film bergsoniano"), secondo cui la nostra coscienza percepisce il vissuto come un continuo fluire non scomponibile, contrariamente alla scienza che ricorre al "tempo spazializzato" fatto di istanti separati[7]. Infine, Bazin riconosce a Clouzot un merito particolare per l'uso del colore. Egli afferma che il regista abbia realizzato "un film a colori, degradato a bianco e nero nelle sequenze extrapittoriche"[8], per non porre sullo stesso piano pittura e realtà del pittore, così da far risaltare il colore presente sulla tela a discapito di quello del mondo reale. Questo concetto di sottrazione, qui riferito al colore, è alla base del modo di far cinema auspicato da Bazin: libero da psicologismi e facili spettacolarità, verso una semplicità espressiva ricca di significati. Il saggio su *Le Mystère Picasso* si rivela dunque una riflessione sui linguaggi, dove il cinema lavora la "realtà" rappresentata dalla pittura e a sua volta interroga se stesso mediante una dimensione metalinguistica. Per questo il realismo di cui parla Bazin è quello dello stile, che non guarda alla sola realtà fenomenica ma anche quella costituita dai materiali culturali lavorati dal film[9]. Con la sua teoria Bazin delinea quindi una precisa idea di cinema, prefigurando le pratiche filmiche della modernità e influenzando un vasto numero di studiosi e cineasti a venire; a partire da quei giovani allievi, da lui educati alla critica, che daranno vita alla straordinaria stagione di rinnovamento incarnata dalla Nouvelle Vague.

*Paolo Licheri*




*Associazione Band Apart*
*Via Canalis 10, 09170 Oristano*
www.associazionebandapart.it/
*Un'edicola virtuale di* ***Diari di Cineclub***

*1 Noto per essere tra i fondatori dei "Cahiers du Cinéma" (1951), Bazin è stato organizzatore culturale e promotore di cineclub. Ha svolto l'attività di critico presso la Maison des lettres (1942), l'IDHEC (1943), l'associazione Travail et Culture (1945), divenendo poi una delle firme di punta di testate quali: "L'Écran français", "Esprit", "La Revue du Cinéma".*

*2 André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma?, vol. II. Le cinéma et les autres arts, Les Éditions du Cerf, Paris, 1959.*

*3 Id., Un film bergsoniano: "Le Mystère Picasso", in Id., Che cosa è il cinema?, a cura di Adriano Aprà, Garzanti, Milano, 1999, pp. 190-198.*

*4 Il regista si serve di una serie di vetri opacizzati al di là dei quali siede Picasso e al di qua la troupe. In questo modo si assiste alla realizzazione dei quadri in trasparenza, con l'artista quasi mai in campo.*

*5 Bazin individua la prima rivoluzione del film sull'arte nei lavori di Resnais o Emmer, che abolisconono la cornice ed "entrano" nel quadro, facendo coincidere l'universo pittorico con l'universo tout court; cfr. A. Bazin, Che cosa è il cinema?, cit., p. 191.*

*6 Idem.*

*7 Sarebbe come se in un film si pretendesse di cogliere la finzione del* movimento *da ogni singolo fotogramma e non dallo scorrere di più fotogrammi in un'unità indistinta; cfr. Henri Bergson, L'evoluzione creatrice, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002, pp. 249-251.*

*8 A. Bazin, Che cosa è il cinema?, cit., p. 198.*

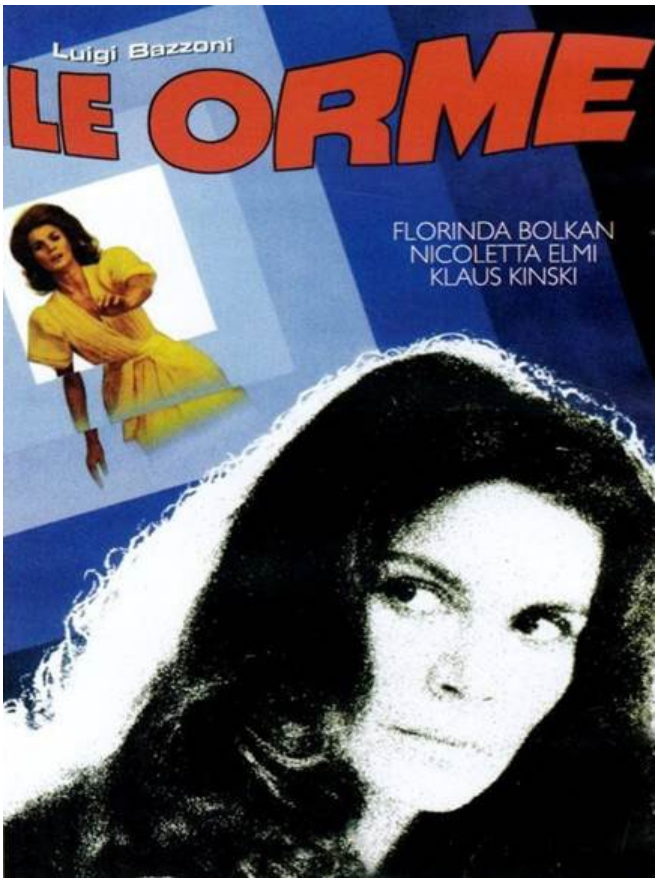
*9 Qui è possibile riscontrare un'analogia con l'elaborazione dei formalisti russi, guarda caso molto attenta al rapporto forma/materia e alla funzione che i materiali svolgono nel determinare la forma; cfr. Giorgio De Vincenti, Lo stile moderno. Alla radice del contemporaneo: cinema, video, rete, Bulzoni editore, Roma, 2013, p. 81.*

# Le orme. Un incubo terribilmente reale

*Spesso si rivela assai diffuso un senso di distacco dal tempo trascorso: e ciò è causa di inquietudine, trepidazione, instabilità.*
*(Paolo VI)*

Ignazio Gori

Il genere fantascientifico è stato esplorato pochissimo dai registi italiani e questo ha generato l'ovvio spostamento dell'attenzione all'ampia produzione straniera. Ma c'è un film sul quale vorrei riflettere e che mi permetto di definire il capolavoro non solo di Luigi Bazzoni (1929-2012) ma di tutta la filmografia fantascientifica italiana e – mi sbilancio – tra i migliori venti titoli in assoluto degli anni '70. Sto parlando di *Le Orme*, fantathriller del 1974, che annovera come protagonista una splendida Florinda Bolkan. Ma siamo sicuri, che alla luce della trama, si tratti davvero di fantascienza? Alice è una traduttrice portoghese che vive a Roma, in un appartamento quasi asettico dell'Eur, quartiere di per sé straniante e stilizzato. Presentandosi a lavoro per consegnare una traduzione, Alice si accorge che è in ritardo di tre giorni nella consegna, tre giorni che non ricorda di aver vissuto. Inizia così nell'animo della protagonista a montare un'ansia, una sindrome ossessiva dovuta ad alcuni particolari di un film di fantascienza che le tornano di volta in volta alla mente, ad occhi aperti, o in sogno, di notte. Il film si intitola *Orme sulla Luna* – non si capisce se reale o immaginario – nel quale un uomo-cavia viene abbandonato sulla luna per i postumi di un esperimento di eugenetica spaziale, esperimento coordinato da uno dei divi maledetti del cinema Klaus Kinski, alias professor *Blackmann*, il quale sembra interferire anche nel presente del film, e dunque nella vita di Alice, attraverso allucinati *flash* in bianco e nero. Lo spettatore crede a questo punto che la dimensione cinematografica (e quindi citazionistica) di Blackmann e quella reale di Alice siano collegate da una sorta di *stargate* comunicativo. Ma non è così semplice e sembra infatti che Bazzoni voglia condurre l'intricata faccenda – raccontata attraverso una pulizia di immagini e sequenze encomiabili – nel territorio del "film nel film". Ma ancora una volta lo spettatore, anche il più attento, si ritroverà, nella seconda parte del film, a fare i conti con un'altra chiave di lettura, o, se volete, con un'altra "verità". La Bolkan, imprigionata in un ruolo opprimente come un incubo vissuto ad occhi aperti, o meglio come spettatrice esterna di una crisi identitaria, attraverso una cartolina strappata e ritrovata nel cestino della spazzatura di casa, decide di recarsi in un hotel, ritratto appunto sulla cartolina (ma chi aveva strappato la cartolina?), nell'immaginaria città mediorientale di Garma (ma immaginaria per chi? Per Alice? Per i personaggi "coscienti" del film? Per lo spettatore?). Una volta arrivata a destinazione, Alice ha la sensazione di esserci già stata nei tre giorni epurati dalla sua memoria, sotto il nome fittizio di "Nicole" e anzi, che abbia trascorso le vacanze di una lontana estate, quando era adolescente, e che si sia innamorata di un certo Harry, ragazzo che ancora vive a Garma e che incontrandola per caso (per caso?) finge di non conoscerla. Ma chi è Harry? Perché Alice-Nicole è già stata a Garma? Da cosa sta o stava fuggendo? Dai suoi incubi paranoici dovuti alla persecuzione psicofisica di Blackmann? E Harry è forse una spia dell'organizzazione spazio-terroristica inviata per convincere Alice-Nicole alla spontanea deportazione lunare? A questo punto lo spettatore è talmente affascinato che quasi confonde il reale con fantastico, il fantastico con il fantascientifico e il fantascientifico con … con un'altra dimensione che non ci è dato conoscere, forse perché propria – come e forse oltre la dimensione "fluida" – del "sogno dilatato". Il finale è assolutamente aperto, perché, quasi a sbaragliare quanto descritto sin allora, una didascalia comunica che Alice Campos è da tre anni (dal 1971 al 1974) ricoverata presso una clinica psichiatrica svizzera. La lucida eleganza della fotografia di Vittorio Storaro, modellata sull'esempio dell'arte razionalista, nonché l'aerea ambiguità di Lila Kedrova, di Ewelyn Stewart, di Caterina Boratto e della piccola e algida Nicoletta Elmi, fanno di questo film una vera esperienza visiva, capace di creare un'ansia vorticante e incantatrice. Chi è Alice Campos, la vuota incarnazione delle ansie dell'era moderna? Il bersaglio tridimensionale e propagandistico per un umanoide ancora non perfezionato? Un faro d'inchiesta puntato sull'illusione di poter controllare tutto della propria vita? O ancora il velato fantasma di un secolo in cui si crede (e si crederà?) di essere stati *davvero* sulla luna? Tratto da un soggetto di Mario Fenelli, un autore argentino molto amico e collaboratore di Luigi Bazzoni, *Le Orme* è un estremo tentativo di dare più volti e dimensioni al concetto di "Tempo" e "Spazio" e gli sta stretta ogni altra definizione. È un'opera che non lascia scampo a nessuna delle definizioni che l'umano intelletto abbia saputo dare al concetto di "speranza". O forse non è nulla di tutto ciò. È solo teatro metafisico di una classica giornata nera, di quelle che possono capitare a tutti, piena di ritardi, di combinazioni, di cose dimenticate, di dettagli di vita gettati alla rinfusa nella pattumiera. Forse non c'entrano affatto le strambe missioni operate da astrofisici senza scrupoli, non c'entrano i disturbi della personalità e le improvvise e pericolose perdite di memoria. Magari le *orme* cui il film e l'opera di Fenelli fanno riferimento sono le tracce del nostro passato (o "presente periodico") e quello che noi tutti chiamiamo "destino" altro non è che una diversa concezione del tempo, un filtro rarefatto che conduce all'autoipnosi. Ecco, forse più di tutto è un film sull'autoipnosi. Se state pensando ad una colonna sonora da accostare al film, lasciate perdere il *rock progressive*, questo piuttosto è un film da *Requiem* di Mozart. Se state pensando invece ad un opera letteraria, lasciate perdere il visionario Philip Dick, e pensate ad una opprimente congiura kafkiana. Come una meteora più unica che rara nella filmografia italiana, capace di coniugare e dispiegare l'evoluzione delle ossessioni, *Le Orme* è un maleficio che non cesserà di incatenare la mente e la fantasia del pubblico. Non parlo di mostrare il fianco ferito e pronto all'assalto letale, il mio non è un invito alla suggestione o all'uso tardo-sessantottino di acidi lisergici fruibili di visioni. Niente di tutto ciò, il mio è l'invito ad una riflessione filosofica del film, non cinematografica.




*Ignazio Gori*

*Mostre*

# I misteri della pittura di Leonardo

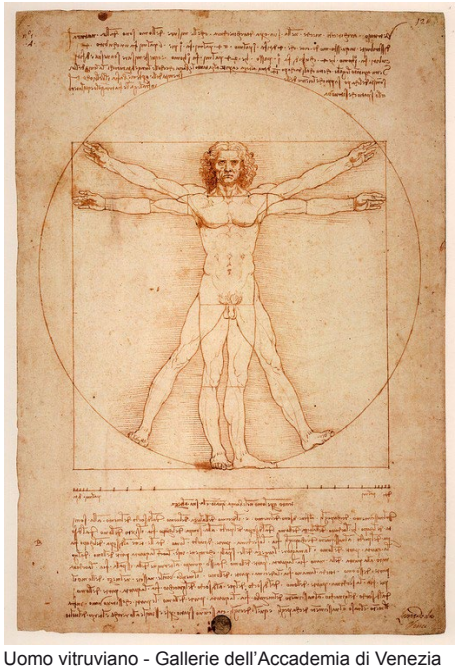
## A 500 anni dalla morte

Mario Dal Bello

Ecco un uomo davanti al quale il silenzio è un obbligo. Diversamente, si guarda e non si vede; si sente ,e non si ascolta. Il turismo di massa ignora tutto ciò. Le folle che assaltano con le foto al Louvre la Gioconda rischiano di uscire dalla sala impoverite, sempre uguali a loro stesse. E non arricchite dall'interiorità della tavola "misteriosa", ma che comunque riesce a penetrare nella nostra anima. Perciò, nell'anno leonardesco che si apre, fitto di rassegne – al Louvre a settembre e poi in Italia (Milano, Firenze, Roma?) – far tacere i rumori dentro di noi rimane indispensabile per cercare di oltrepassare il velo che il genio mette costantemente di fronte a noi. Difficile lo era, certamente. Figlio illegittimo del notaio ser Pietro da Vinci , nato il 15 aprile 1452, messo a bottega ancora ragazzo dal Verrocchio - un grande che ha superato in fretta -, scostante nei rapporti con i fratellastri e il padre, meno con la madre Caterina che lo andò a trovare a Milano, "Lionardo" era un genio precoce, un irrequieto bisognoso di muoversi e di scoprire. Tutto gli interessava, tutto indagava, molto iniziava e poco finiva. Se ne accorsero i frati di san Donato a Scopeto quando la tavola dell'Adorazione dei Magi la lasciò incompiuta. Oggi, agli Uffizi, è un miracolo in bianco-e-nero di fantasia, di cavalieri, cavalli, scale e il gruppo umano come una caverna a circondare la Vergine col Bambino. Qui per la prima volta troviamo quel sorriso di Leonardo – in Maria – che passerà in altri dipinti, dalla Gioconda alla Madonna con S. Anna e S. Giovannino fino agli ultimi Giovanni Battista. Cosa vuol dire questo "riso" ineffabile, che ricorda quello della Beatrice dantesca? Assomiglia al sorriso a fior di labbra delle statue greche, delle Madonne gotiche. E' forse voce di pienezza interiore, di pace profonda, di armonia fra anima e corpo: un sorriso divino-umano? Certo, affascina. Naturale che un personaggio del genere piacesse a Lorenzo de' Medici e alla sua politica culturale. Così Leonardo va a Milano dagli Sforza nel 1482. Si presenta come musico, scultore, ingegnere, architetto, pittore, eccetera. Organizza feste ed eventi, è ammirato, ritrae un musico, l'amante del duca Ludovico Cecilia Gallerani (La dama con l'ermellino), dipinge due capolavori assoluti. La Vergine delle rocce – ora al Louvre – è l'Immacolata, pura come lo specchio d'acqua davanti e le rocce dolomitiche dietro: la natura, presenza che dà respiro alla bellezza della giovane madre. Poi, il Cenacolo a santa Maria delle Grazie. Immenso, luminoso, anche se rovinatissimo. Vederlo appena restaurato, anni fa, sui ponteggi, fu una esperienza

L'annunciazione Galleria degli Uffizi di Firenze

Il Cenacolo - Milano, nel Refettorio di Santa Maria delle Grazie



Uomo vitruviano - Gallerie dell'Accademia di Venezia

di immersione nel divino. Leonardo non solo descrive il tumulto dei sentimenti umani, ma contempla la forza mite di Cristo nel tramonto dell'addio, ricco di pathos, di equilibrio. Dopo questo affresco, ci vorrà la Volta Sistina di Michelangelo per rimanere all'altezza. Leonardo torna a Firenze nel 1503 e trova Michelangelo, vent'anni di meno. Michelangelo è serio e scorbutico, Leonardo fa il signore, è socievole. La sfida è aperta. Il Comune affida ai due le Battaglie in Palazzo Vecchio, l'una di fronte all'altra. Leonardo dipinge quella di Anghiari: si rovina subito, la sua nuova tecnica non ha funzionato. Michelangelo va a Roma da Giulio II. Nel 1513 vi scende pure Leonardo, trattato come un principe, ma la Sistina e le Stanze sono già dipinte. Perciò accetta l'invito di Francesco I e parte per la Francia. Ha 62 anni, è stanco, ad Amboise vive in una piccola reggia, porta con sé la Gioconda. La tavola osannata e bistrattata, inquietante, almeno oggi. Chi è davvero quella donna, cos'è quella natura palpitante e sfuggente

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

dietro a lei? Se un giorno un restauro coraggioso la ripulirà dalle vernici ingiallite, ridandole il colore "vero", capiremo qualcosa di più. Tuttavia Monna Lisa rimarrà una icona rinascimentale, una immagine più che di una donna, dell'umanità e della natura creata, che ha tanto affascinato Leonardo scienziato oltre che artista. Lui muore il 2 maggio 1519. Le sue ossa sono disperse. Resta il suo spirito.

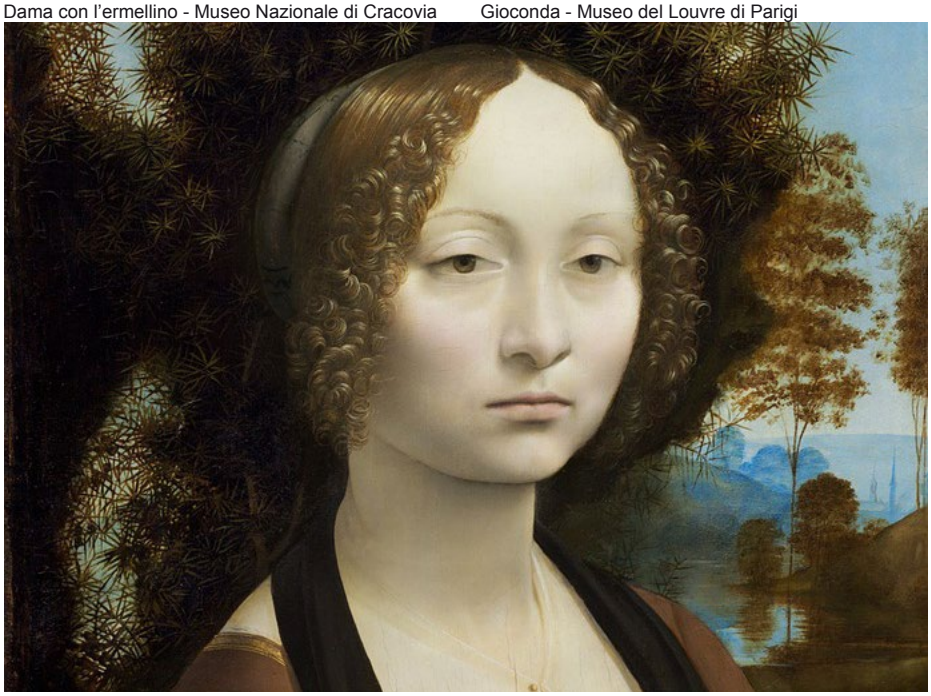
*Mario Dal Bello*

La prima versione della Vergine delle Rocce è conservata nel Musée du Louvre di Parigi, mentre la seconda versione è conservata alla National Gallery di Londra

Salvator Mundi, olio su tela del 1499 circa, conservato in una collezione privata di Abu Dhabi. L'opera, che raffigura Cristo nell'atto di benedire (la mano destra è alzata mentre nella sinistra tiene il globo, simbolo del suo potere universale) è stata battuta all'asta nel novembre 2017 per la cifra record di 450 milioni di dollari, diventando di fatto l'opera d'arte più costosa di sempre

Dama con l'ermellino - Museo Nazionale di Cracovia

Gioconda - Museo del Louvre di Parigi

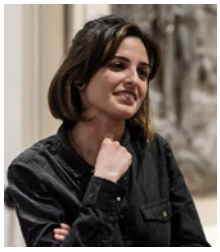


Ritratto di Ginevra de Benci - National Gallery di Washington

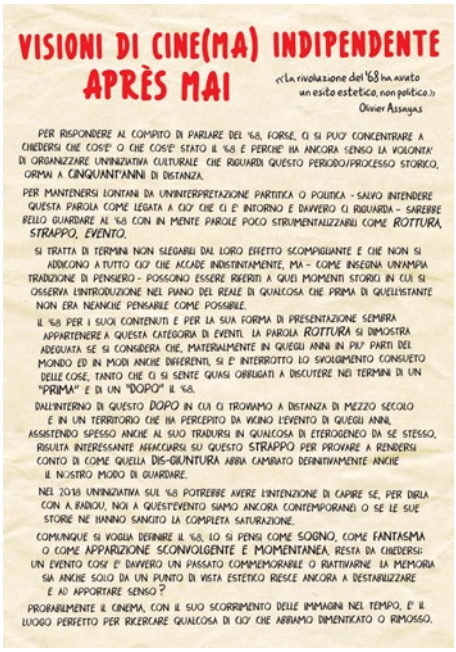
San Giovanni Battista - Museo del Louvre di Parigi.

Sant'Anna la Vergine e il Bambino con agnellino - Louvre di Parigi

# ‘68. 50 anni al Circolo del Cinema Cesare Zavattini - Reggio Calabria


Stefania Guglielmo

Per tutto il corso del 2018, ci siamo interrogati su come riflettere e vivere la ricorrenza dei cinquant’anni trascorsi da un momento storico decisivo come il 1968 e lo abbiamo fatto a partire dal sentimento comune che ci portava a non voler ridurre questa circostanza all’anniversario di un avvenimento passato. A Reggio Calabria – in un luogo di margine in molti sensi possibili – e all’interno di un circolo del cinema – anche questa una realtà considerata periferica – si è ritenuto necessario sporgere lo sguardo attraverso una frattura che sembra essere rimasta in attesa, come si presta bene a far intendere l’opera di Lucio Fontana scelta ed inserita nella locandina di *Visioni di Cine(ma) Indipendente*. Durante le nostre numerose riunioni, ci siamo chiesti come approcciarci al sessantotto senza cadere nella tentazione di commemorarlo, senza proporre una rassegna di fatti, interpretazioni e ideologie. *Visioni di cine(ma) indipendente*, il nome di quest’iniziativa ormai giunta alla sua settima edizione e nata, anni fa, per dar spazio ad un cinema invisibile, sembrava indicarci già la via da percorrere: soltanto tramite visioni avremmo potuto lasciare emergere quel qualcosa del 1968 che non ci sembrava classificabile come semplice parte di un passato cronologico. Come abbiamo scelto di scrivere nel manifesto di quest’iniziativa e come ci ha aiutati a pensare un’ampia tradizione filosofica, il sessantotto è stato un *evento* cioè un’apparizione sul piano del reale di qualcosa di inaspettato, non calcolabile ed imprevedibile. Dal momento che non volevamo raccontare a posteriori delle vicende, ma sentivamo l’urgenza di ri-evocare un’apparizione del genere, il cinema come luogo delle immagini è stato naturalmente riconoscibile come il centro propulsore di quest’operazione. A seguito di una simile intuizione, a qualcuno di noi è tornato in mente il pensiero di Oliver Assayas, l’autore di *Après Mai*; nel commentare la sua opera cinematografica e riferendosi di conseguenza a quel preciso periodo storico, il regista francese asseriva che il ’68 ha avuto un risultato estetico e non politico. Così, al *Circolo Zavattini* ci siamo ritrovati a chiederci se è davvero possibile operare una distinzione tanto netta fra estetica e politica ed in che rapporto si mantengano queste due parole con la storia. La provocazione, che abbiamo innanzitutto subito, ci è piaciuta ed abbiamo deciso di comporre la nostra iniziativa di due atti: il primo, costituito dalla proiezione di film prodotti proprio negli anni associabili al 1968 e volto a descrivere come quegli eventi e quelle idee abbiano mutato ogni orizzonte d’attesa; il secondo, dedicato al ri-pensamento dell’estetica del sessantotto a cinquant’anni di distanza e a cui abbiamo scelto di dare proprio il nome *Après Mai*, traducibile, forse, con *Qualcosa nell’aria*. In effetti, per noi, non c’era che qualcosa nell’aria, il desiderio, forse, di prenderci del tempo – cinque o sei giorni, per esempio – ed interrompere per quella durata lo svolgimento consueto delle nostre vite qui, a Reggio Calabria, per incontrarci e volgere lo sguardo verso uno schermo capace di mostrarci qualcosa di più. Il primo elemento che abbiamo dovuto comprendere è stato che non è possibile trattare il ’68 come un episodio dal senso univoco; più andavamo avanti nelle nostre ricerche, nei nostri dialoghi e nelle nostre riflessioni e più ci sembrava chiaro che eravamo di fronte ad un processo complesso e decisamente plurale. Questi due aggettivi – complesso e plurale – si sono gradualmente adagiati anche sulla natura del nostro percorso che si è nutrito di sempre maggiori stimoli e di una quantità inaspettata di incontri che hanno confermato un certo obbligo che già iniziavamo a sentire: era necessario conferire


VISIONI DI CINE(MA) INDIPENDENTE
APRÈS MAI
«La rivoluzione del '68 ha avuto un esito estetico, non politico.»
Olivier Assayas

PER RISPONDERE AL COMPITO DI PARLARE DEL '68, FORSE, CI SI PUO' CONCENTRARE A CHIEDERSI CHE COSE' O CHE COSE' STATO IL '68 E PERCHE' HA ANCORA SENSO LA VOLONTA' DI ORGANIZZARE UN'INIZIATIVA CULTURALE CHE RIGUARDI QUESTO PERIODO/PROCESSO STORICO, ORMAI A CINQUANT'ANNI DI DISTANZA.

PER MANTENERSI LONTANI DA UN'INTERPRETAZIONE PARTITICA O POLITICA - SALVO INTENDERE QUESTA PAROLA COME LEGATA A CIO' CHE CI E' INTORNO E DAVVERO CI RIGUARDA - SAREBBE BELLO GUARDARE AL '68 CON IN MENTE PAROLE POCO STRUMENTALIZZABILI COME ROTTURA, STRAPPO, EVENTO.

SI TRATTA DI TERMINI NON SLEGABILI DAL LORO EFFETTO SCOMPIGLIANTE E CHE NON SI ADDICONO A TUTTO CIO' CHE ACCADE INDISTINTAMENTE, MA - COME INSEGNA UN'AMPIA TRADIZIONE DI PENSIERO - POSSONO ESSERE RIFERITI A QUEI MOMENTI STORICI IN CUI SI OSSERVA L'INTRODUZIONE NEL PIANO DEL REALE DI QUALCOSA CHE PRIMA DI QUELL'ISTANTE NON ERA NEANCHE PENSABILE COME POSSIBILE.

IL '68 PER I SUOI CONTENUTI E PER LA SUA FORMA DI PRESENTAZIONE SEMBRA APPARTENERE A QUESTA CATEGORIA DI EVENTI. LA PAROLA ROTTURA SI DIMOSTRA ADEGUATA SE SI CONSIDERA CHE, MATERIALMENTE IN QUEGLI ANNI IN PIU' PARTI DEL MONDO ED IN MODI ANCHE DIFFERENTI, SI E' INTERROTTO LO SVOLGIMENTO CONSUETO DELLE COSE, TANTO CHE CI SI SENTE QUASI OBBLIGATI A DISCUTERE NEI TERMINI DI UN "PRIMA" E DI UN "DOPO" IL '68.

DALL'INTERNO DI QUESTO DOPO IN CUI CI TROVIAMO A DISTANZA DI MEZZO SECOLO E IN UN TERRITORIO CHE HA PERCEPITO DA VICINO L'EVENTO DI QUEGLI ANNI, ASSISTENDO SPESSO ANCHE AL SUO TRADURSI IN QUALCOSA DI ETEROGENEO DA SE STESSO, RISULTA INTERESSANTE AFFACCIARSI SU QUESTO STRAPPO PER PROVARE A RENDERSI CONTO DI COME QUELLA DIS-GIUNTURA ABBIA CAMBIATO DEFINITIVAMENTE ANCHE IL NOSTRO MODO DI GUARDARE.

NEL 2018 UN'INIZIATIVA SUL '68 POTREBBE AVERE L'INTENZIONE DI CAPIRE SE, PER DIRLA CON A. RADIOU, NOI A QUESTEVENTO SIAMO ANCORA CONTEMPORANEI O SE LE SUE STORIE NE HANNO SANCITO LA COMPLETA SATURAZIONE.

COMUNQUE SI VOGLIA DEFINIRE IL '68, LO SI PENSI COME SOGNO, COME FANTASMA O COME APPARIZIONE SCONVOLGENTE E MOMENTANEA, RESTA DA CHIEDERSI: UN EVENTO COSI' E' DAVVERO UN PASSATO COMMEMORABILE O PIUTTOSTO LA MEMORIA SIA ANCHE SOLO DA UN PUNTO DI VISTA ESTETICO RIESCE ANCORA A DESTABILIZZARE E AD APPORTARE SENSO?

PROBABILMENTE IL CINEMA, CON IL SUO SCORRIMENTO DELLE IMMAGINI NEL TEMPO, E' IL LUOGO PERFETTO PER RICERCARE QUALCOSA DI CIO' CHE ABBIAMO DIMENTICATO O RIMOSSO.

più voci e più sguardi al nostro progetto. È stato così che si è delineato un programma ricco di appuntamenti che hanno spaziato fra ambiti disciplinari eterogenei: riservando un ruolo di prim’ordine al cinema, abbiamo fatto esperienza della capacità di quest’arte di includere in sé e potenziare ogni altra forma espressiva. La storia, la filosofia, lo spettacolo, la musica, il teatro, l’architettura ed il design, pur custodendo le loro specificità, hanno avuto accesso alla loro messa in evidenza attraversando tutte il canale della macchina da presa. Ad accompagnarle in questo affascinante e rischioso passaggio sono state le varie conversazioni che hanno preceduto la visione dei film scelti; il termine conversazione rende bene il clima di interesse e informalità che ha caratterizzato i giorni dal quattordici al diciannove dicembre, momenti in cui gli ambienti della Residenza Universitaria e dell’Accademia di Belle Arti della città si sono riempite di immagini, suoni e volti. La partecipazione inaspettata ed emozionante di quelle giornate è sembrata esempio concreto di ciò che stavamo tentando di descrivere. Non è facile accordare contenuti diversi ed importanti come la videoarte, la fotografia, la psicanalisi, la scenografia, l’estetica in senso stretto o l’architettura; ciò nonostante, con la collaborazione fra le forze interne al circolo e le preziose competenze ed energie dei nostri ospiti, è emersa buona parte di ciò che avevamo capito essere impossibile da raccontare. In questo caso, impossibile non è da intendersi come qualcosa che non si può raccontare in alcun modo, ma come qualcosa che per essere raccontato ha bisogno di oltrepassare le forme possibili del racconto ed accedere ad altre forme, a forme più-che-possibili. È questo che abbiamo tentato di fare al *Circolo Zavattini*: provare a non costringere il ’68 all’interno di forme chiuse o già percorse e quindi sature. Questa aspirazione non ha trovato le sue basi nella volontà di rimpiangere il ’68 o di esprimere in merito ad esso dei giudizi di valore e nemmeno nel proposito di affermare che il ’68 duri ancora. Quello che abbiamo sentito di fare, invece, è stato provare ad essere contemporanei al ’68 per breve tempo e da una posizione spazio-temporale esemplarmente anacronistica; solo così, infatti, ci è sembrato più-che-possibile lasciare aperti gli effetti di ciò che è stato e con cui non volevamo chiudere frettolosamente. Essere successivi ad un evento significa anche essere immersi in tutte le forme di ricezione e di interpretazione dello stesso così come si sono susseguite nell’arco di mezzo secolo; anche questa circostanza è emersa a *Visioni di cine(ma)*

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

*indipendente* in cui non intendevano mancare e non sono mancati i riferimenti a grandi nomi di registi innanzitutto, ma anche di filosofi, musicisti, scenografi o architetti. Nella pluralità di voci e sguardi che ci siamo concessi, abbiamo incluso principalmente anche i loro, quelli di Nam June Paik, Robert Capa, David Seymour, Josef Koudelka, Bruno Barbey, Silvano Agosti, Pier Paolo Pasolini, Marco Bellocchio, Michelangelo Antonioni, George Dunning, Brian De Palma, Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Maurizio Cascavilla, Renato Nicolini, Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Edgar Morin, Herbert Marcuse, Jacques Derrida. Basta una lettura superficiale di questi nomi propri per percepire le differenze e le distanze di posizione e di pensiero in cui convivono, eppure, a *Visioni di Cine(ma) Indipendente*, il rumore più forte che si è percepito non è stato quello del loro stridere entrando in contatto, perché non ci si è concentrati a ricercare un senso o una verità del '68, invece, è stato fondamentale sperimentare quest'evento mediante una rinnovata disposizione dello sguardo. Probabilmente è questo il modo in cui un evento può fare ritorno: destabilizzando anche temporaneamente il corso del reale – persino nelle sue declinazioni apparentemente marginali e periferiche – e costringendoci a riconoscerci cambiati da ciò che i nostri occhi hanno visto. Solo così si ha l'impressione che nel termine ritorno si esorcizzi una certa retorica abituata a leggere il passato nei termini alternativi del successo o del fallimento. In questo senso, quest'edizione di *Visioni di Cine(ma) Indipendente* è stata quasi un laboratorio in cui sperimentare qualcosa che era nell'aria nel '68 e che abituava lo sguardo a riconoscere l'aspetto molteplice ed inaspettato delle cose.

Residenza Universitaria dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria – Mostra fotografica "I volti del '68" (foto: Lidia Liotta)

Residenza Universitaria dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria – Fabio Domenico Palumbo "Il desiderio è politico" (foto: Dario Condemi)

*Stefania Guglielmo*

*Laureata in "Filosofia e Forme del sapere" presso l'Università degli studi di Pisa, è membro del Circolo del Cinema "C. Zavattini" di Reggio Calabria dal 2014*

# Visioni di cine(ma) indipendente. Una specie di cronaca

Lidia Liotta

È sempre una grande fatica per chi, come noi, circoli, associazioni, cineclub - chiamiamoli come vogliamo - decida di organizzare un piccolo evento, ma allo stesso tempo provi a riempirlo di contenuti, di attese. È accaduto con l'ultima edizione di *Visioni di cine(ma) indipendente*, una manifestazione che il nostro Circolo "C. Zavattini" sta curando da anni come una piccola oasi in cui, lontano dal clamore di un cinema sempre più urlato e a volte falso, sia possibile trovare un senso più autentico alle immagini e, soprattutto, un lavoro autoriale che restituisca quel senso ad ogni immagine e non ne faccia solo raccordo narrativo e bella, ma povera, selezione visiva. In questa settima edizione, come già anticipato nel n. 68 di **Diari di Cineclub** abbiamo deciso di "cogliere l'attimo" e nel cinquantenario del '68 abbiamo voluto esaminare i profili più durevoli di quella rivoluzione globale, così determinante per intere società. L'approccio e la riflessione sul cinema di Federico Rossin, giovane studioso milanese curatore per il Beaubourg di un evento sul '68, ci aveva incuriosito. Il percorso innovativo che il cinema aveva intrapreso in quegli anni, in più parti del mondo, ci sembrava centrale nella nostra ricerca. Federico, nel seminario di tre giorni *Sperimentare il '68* attraverso la visione di brevi film scovati in archivi di tutto il mondo, ha proposto una visione ricercata di quelle sperimentazioni, come ricercata e originale voleva essere la nostra scoperta tra le pieghe di una rivoluzione costante e pervasiva che quei tempi hanno saputo offrire, verificando come la sperimentazione non fosse solo una ricerca estetica, ma un modo profondamente nuovo di sentire il rapporto con le immagini e con il loro senso ultimo. Lo sperimentare diveniva, dunque, il modo "consueto" di essere artista e l'agire (in)consapevole e collettivo verso un'unica direzione che era quella del sovvertimento dei valori tradizionali, messi in discussione alla radice. I profili che volevamo esplorare erano quelli dell'arte figurativa, del teatro e del pensiero come collante unico di quella rivoluzione epocale. Lo abbiamo fatto attraverso l'apprezzata mostra *Estetica della ribellione. I manifesti del Maggio francese*, curata da Lucrezia Ercoli, giovane docente dell'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria e direttrice artistica del *Festival Popsophia* di Pesaro, dei manifesti del laboratorio di studenti e operai che nasceva nei giorni del maggio francese all'Accademia di Belle Arti di Parigi, rivoluzionando la storia della grafica. In parallelo, due produzioni tutte interne al Circolo. L'evocativa mostra di fotografie *I volti del '68*, curata da Pasquale Praticò e Dario Condemi, sulla nascita di una nuova idea di fotografia che dalla cronaca alla moda stravolgeva l'approccio ai soggetti della propria indagine, anche attraverso l'uso di dispositivi più leggeri e maneggevoli. La fotografia entrava nella quotidianità. *Black-TV. Visioni underground*, la videoinstallazione di Michele Tarzia, giovane filmmaker e videoartista calabrese, omaggio alla *video-art* - un mondo fino al quel momento sconosciuto a cui il '68 apre le porte - e allo sperimentalismo di quegli anni attraverso le opere dei quattro filmmakers Piero Bargellini, Umberto Bignardi, Marcello Piccardo e Aldo Tambellini. Nella stessa prima serata, un'intensa riflessione di Saverio Pazzano, giovane storico e scrittore reggino, sulla rivolta di Reggio Calabria del 1970 ha accompagnato la visione del frammento sui moti - una pagina dimenticata della recente storia d'Italia - del più lungo lavoro *12 dicembre* diretto da Pier Paolo Pasolini e commissionato da Lotta Continua, giornale all'epoca diretto da Adele Cambria. La conversazione con Fabio Domenico Palumbo dal titolo *Il desiderio è politico*, centrato sulla lezione di Deleuze e Lacan, ha inaugurato la seconda giornata. Il breve film *Discutiamo discutiamo* di Marco Bellocchio suo ironico contributo al lavoro collettivo *Amore e rabbia*, prodotto paradigmatico del '68, e l'*Eau froide* di Olivier Assayas hanno completato la riflessione sul tema della liberazione dal desiderio come sostrato essenziale della rivolta, come stravolgimento delle logiche capitalistiche e, nel loro fallimento, il rinascere più aggressivo delle forme di accumulazione del capitale. Su questa stessa linea di pensiero il film di Michelangelo Antonioni *Zabriskie Point*, efficace riflessione sul tema del capitalismo

Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria – Lucrezia Ercoli Presenta la Mostra "Estetica della ribellione. I manifesti del Maggio francese" (foto: Dario Condemi)

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

e della controcultura incarnata da una nuova generazione che *scarica in una società chiusa e repressa un* desiderio impulsivo di libertà, azzerando per sempre i confini tra personale e politico, accompagnato dall'attenta riflessione di Lucrezia Ercoli *"Sono disposto a morire... ma non di noia". I giovani, il '68 e la possibilità dell'impossibile*. Nella terza giornata il musicologo reggino Fortunato Mannino con *Echi di un sogno* ha introdotto il tema della musica quale efficace media di comunicazione. Forse, in fondo, quello che ha prodotto le innovazioni più evidenti e che in quegli anni è esploso come fenomeno di massa. Non potevano mancare i Beatles con il loro *Yellow submarine*, diretto da George Dunning, in una bella edizione rimasterizzata che restituisce il fascino della psichedelica ricerca grafica e cromatica del film. Giancarlo Muselli, architetto e docente presso l'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria, scenografo delle opere di Mario Martone e vincitore del David di Donatello per la scenografia de *Il giovane favoloso*, è stato il protagonista della terza serata. La sua conversazione *"Dionysus in '69" tra sperimentazione e rito generazionale* sul teatro e sulla profonda trasformazione in quegli anni delle discipline teatrali grazie al lavoro di Grotowski, di Richard Schechner e del Liviung Theatre, ha permesso di entrare nel clima del film che ha chiuso la serata, tratto proprio da un lavoro di Schechner. *Dionysus in '69* diretto con coraggiosa sperimentazione da Brian De Palma è la versione "sessantottina", messa in scena secondo le teorie di Schechner, di *Le Baccanti* di Euripide. Il lavoro sul corpo e sulla parola, sulla scenografia e, sotto il profilo cinematografico, dello split-screen attribuiscono a quest'opera un valore indiscutibile non solo come reperto vivente di una rivoluzione, ma come opera in sé il cui valore resta immutato nel tempo. Le due serate successive sono state arricchite dalle due conversazioni del prof. Pierandrea Amato, docente di Estetica presso il DiCAM dell'Università di Messina, la prima dal titolo *immagine poesia rivoluzione - La filosofia di Godard*. Una profonda analisi del pensiero godardiano e del suo farsi cinema. La seconda ha, invece, focalizzato la questione del '68 come evento infinito nel suo perpetuarsi. Il titolo *Che cosa è un evento? Per farla finita con la fine del '68* si fa paradigma dell'onda lunga di un pensiero che ancora, forse senza nemmeno farcene accorgere, attraversa costantemente la nostra quotidianità. Le due serate si sono concluse rispettivamente con la proiezione de *La gaia scienza* di J.L. Godard e di *The dreamers*, omaggio allo scomparso Bernardo Bertolucci. Il primo una rarità. Un film quasi sconosciuto del *corpus* del regista franco-svizzero. Quasi inedito in Italia e perfino in Francia, sottotitolato in italiano "in autarchia" per l'occasione da Ornella e Giuseppe De Stefano. Il secondo scelto per la sua capacità di ritornare a distanza di anni sull'*evento* '68 diventando a suo modo un archivio di immagini per una storia che non può essere archiviata.Nell'ultima sera di questa lunga e impegnativa manifestazione, il prof.

"Che cosa è un evento? Per farla finita con la fine del '68" al tavolo da sinistra: Tonino De Pace, Stefania Guglielmo e Pierandrea Amato (foto: Dario Condemi)

Gianfranco Neri, architetto, pittore, musicista, nonché docente di Composizione architettonica presso l'Università Mediterranea, ha introdotto il tema *Architettura 1968-2018. Dalla rivoluzione senza volto a "Il pc ai giovani"*. Il percorso di una rivoluzione del senso e del gusto architettonico, una rivoluzione del pensiero sulle città, sulla loro fruizione e sulle discipline che le studiano, non più modelli accademici lontani dal loro utilizzo quotidiano, in cui le periferie divengono centrali. Un tema perfettamente sincrono ai film che hanno chiuso la rassegna. *Utopia, utopia!*, di Maurizio Cascavilla, regista televisivo di valore, girato nel 1969 e scritto in collaborazione con Renato Nicolini, docente presso l'Università reggina per molti anni, ma soprattutto Assessore alla Cultura del Comune di Roma negli anni '80, inventore di "Massenzio" e dell'"effimero" come innovative modalità *pop* di fruizione culturale. Nel film lo stesso Nicolini si confronta con ironico atteggiamento con il notissimo architetto Paolo Portoghesi su una nuova visione utopica della città. *La riappropriazione della città* e *Interventi pubblici per la città di Milano* due brevi film di Ugo La Pietra, geniale architetto, designer, polemista e ironicissimo autore di un cinema volto a reinterpretare i luoghi urbani, hanno fatto calare il sipario su questi sei giorni così intensi e ricchi di idee, suggestioni e progetti. Quasi un "festival", che non si sarebbe potuto realizzare senza il comune apporto dell'Università Mediterranea e dell'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria e forse anche senza un pensiero ricorrente alla nostra carissima Francesca Saffioti, che ci ha lasciato poco prima che tutto si realizzasse, con un vuoto davvero sensibile ed incolmabile. Accompagnato dal suo ricordo, che rimarrà invariato nel tempo, il Circolo "C. Zavattini" proverà ancora a lavorare nella stessa direzione, comprendendo sempre più che il lavoro culturale è interpretazione della complessità contro il tentativo, che sta diventando maggioritario, di una falsa semplificazione della realtà. Solo questo impegno può permetterci di distinguere nel pensiero, anche in quello che si fa gesto e azione, il falso e il vero, l'ipocrisia dalla sincera volontà di rendere migliore il mondo, attraverso una rivoluzione permanente.

*Lidia Liotta*

*Circolo del Cinema "Cesare Zavattini" di Reggio Calabria*

Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria – "Sono disposto a morire… ma non di noia". I giovani, il '68 e la possibilità dell'impossibile." al tavolo da sinistra: Tonino De Pace e Lucrezia Ercoli (foto: Dario Condemi)

Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria – "Reggio in rivolta" al tavolo da sinistra: Saverio Pazzano e Tonino De Pace (foto: Dario Condemi)

"Dionysus in '69 tra sperimentazione e rito generazionale" al tavolo da sinistra: Tonino De Pace e Giancarlo Muselli (foto: Dario Condemi)

*Il Circolo del Cinema "Cesare Zavattini" aderisce alla Federazione Italiana dei Circoli del Cinema (F.I.C.C.) che a sua volta aderisce alla Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema (I.F.F.S.).*
*via Demetrio Tripepi 110*
*89125 Reggio Calabria*
*Tel. 328.2733792 nfo@circolozavattini.it*
*Il sito www.circolozavattini.it/ è edicola virtuale di*
***Diari di Cineclub***

# Il ferroviere (Pietro Germi, 1956). Il linguaggio come fuga dalla realtà

Demetrio Nunnari

Vigilia di Natale. Finito il turno, il macchinista Andrea Marcocci (Pietro Germi) s'intrattiene alla locanda coi colleghi. A casa lo si attende per la cena, ma - che diamine! - un uomo che fatica ha pur diritto a un po' di svago. E leste scorrono le ore fra goliardici stornelli e "rosso" a volontà. Uva! Al rientro, la tragedia. Giulia (Sylva Koscina) - la primogenita – abortisce. Proprio quella sera; strano scherzo del destino. Costretta dal padre, la ragazza ha sposato un garzone di bottega che non ama, e il matrimonio è in crisi adesso più che mai. Anche in famiglia ogni cosa non va per il suo verso. Il figlio Marcello, in attesa di un impiego che non cerca, s'affida a loschi giri di scommesse, e il piccolo Sandro zoppica coi voti. Ma il nostro ferroviere ha tempra dura, e a tavola non manca di brindare al buon auspicio. Uva! Intanto, si tuffa nel lavoro, ma non riesce a non pensare. E un mattino, mentre in vettura divide le sue angosce con l'amico Liverani (Saro Urzì), macchinista in seconda, da dietro una curva un tale si getta sotto il treno. E non c'è nulla da fare. La tabella di marcia richiama all'ordine. Si manda giù un goccetto – così, per far passare lo spavento - e si riparte. Ma uno scambio più avanti, vuoi per l'accaduto o la stanchezza, il ferroviere manca un semaforo ed evita il disastro per un soffio. Sospeso, è messo sotto inchiesta, e un controllo medico incombe. Non è un segreto che alzi il gomito. E i sindacati snobbano il suo caso. Furente, Marcocci torna a sfogarsi in osteria, e a stento Sandrino lo riporta a casa, non prima d'un ultimo bicchiere. Uva! Anche la moglie Sara (Luisa Della Noce) porta la sua croce. Soccorre Marcello, finito in mezzo a un brutto affare, e veglia sulla vita coniugale della figlia, minata dall'ombra di un amante. Andrea lo scopre e, al culmine d'una lite furibonda, caccia sia lei che il fratello. E da quel dì non è più lo stesso. Non dorme nel suo letto, va per bettole e donnacce e non sciopera con gli altri per avere più diritti. Adesso è Marcocci il "crumiro". Sandro, promosso a scuola, lo ritrova: deve dargli la pagella, e stavolta è lui a brindare. Uva! I due raggiungono l'osteria da Ugo, e la pace è presto fatta con la vecchia brigata. Si riprende a stornellare, ma d'un tratto Andrea si accascia. Il cuore non regge. Passano i mesi, e per l'uomo – rimessosi in piedi - si prospetta un altra malinconica Vigilia. Ma il fido Liverani coglie nel segno, e giunge con Marcello e l'intera comitiva dei compagni di bevute. Poi, il telefono: ci saranno anche Giulia e il suo Renato, di nuovo insieme. Marcocci è commosso: festeggia sino a tardi e, quando tutti sono andati, si mette alla chitarra, mentre Sara in cucina prepara il caffè. E quella dolce melodia lentamente si dissolve, e l'uomo s'addormenta, per sempre. Notte di Natale. Quando esce, nel '56, *Il Ferroviere* ricorda, nei modi espressivi, *Cuore* di De Amicis. Come fu per Enrico Bottini, il piccolo Sandro – narratore intradiegetico – scruta il dissennato mondo degli adulti attraverso gli occhi e il disincanto di un bambino. L'affinità è, però, solo esteriore, poiché – diversamente dal celebre diario – il capolavoro di Germi neorealista è una lucida istantanea del tessuto sociale italiano del dopoguerra, e il *pathos* che stilla dal racconto è il portato di tensioni irrisolte. Gli anni Cinquanta guardano speranzosi al domani, pur

avendo ancora negli occhi gli orrori di ieri. L'economia riprende, ma oltre alla *Vespa* e la *600* c'è ancora per strada qualche sciuscià. E quando il film arriva nei cinema, la tivù è per molti una scatola magica da dividersi col vicinato. In quest'ottica, la spumeggiante sequenza della festa in casa Marcocci – curiosa, in un film tanto cupo – va letta a suo modo. Con Germi alla regia, non può essere il solito lieto fine da dilettanti, ma il testimone di un senso della solidarietà che rendeva allora tutto quanto più bello e più vero. E nessuno era solo con se stesso. Nessuno, tranne il Marcocci, patriarca dal cuore buono, venuto su a generose cucchiaiate di valori d'una patria laboriosa e domestica. L'uomo al lavoro, la donna ai fornelli, e i figli a casa, se son piccini. Questo è il suo mondo, e di altri non ne vuole. Uva! La materia per il prodotto. È una figura retorica, la metonimia, ed egli la usa per negare la realtà. Non accetta di essere padre di una mezza adultera e di uno sfaccendato. Non manda giù che la vita di un giovane preso a schiaffi dal destino valga meno delle istanze del pubblico servizio ferroviario. Lo ferisce il voltafaccia degli amici. Gli resta, ogni tanto, un po' di vino. Uva! Quel parlar figurato che ingloba le mille *nuance* dello scibile è un volgere altrove lo sguardo. Ma non è colpa sua. Il povero diavolo è – come tanti - figlio di una cultura *rétro* cui manca la dialettica del confronto; il pensiero complesso. E lui, sanguigno proletario appena scolarizzato, non se ne avvede. Così, in un gioco di fini simmetrie, è Sara a dare ristoro a tormenti che corpo non hanno. Il portagioie sul comò per Marcello, a cui i soldi non bastano mai. Una preghiera per la figlia irrequieta, che non faccia pazzie. I rimbrotti di sempre a Sandrino, che arrivi a scuola per tempo. E infine, Andrea; tirato a lucido come fosse sempre domenica, e di cui essere fiera. Son questi, in breve, i Marcocci di Germi: nati dall'urgenza di connotare un'epoca storica, divengono poi archetipi al di là del tempo e dello spazio. *Chapeau*!

*Demetrio Nunnari*

# Un'Anima a 7 euro e 99

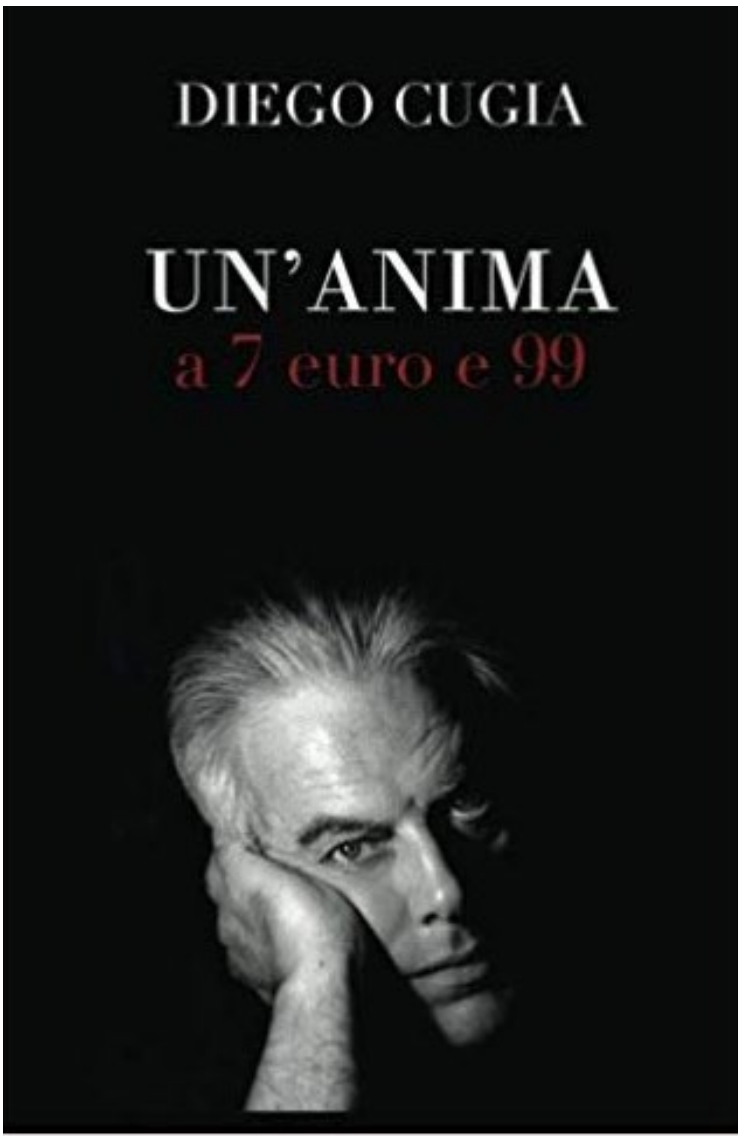
## Alla scoperta dell'anima. Diario di bordo di un viaggio nella mente di Diego Cugia

Marco Asunis

Qui non c'è da scoprire alcun assassino e né c'è da svelare alcunché! A parte il profondo dell'anima di un uomo. Per cui il lettore non se ne adombrerà se si inizia dalla fine del racconto…

Anno 2016: "16 aprile – *Non possiedo più nulla, non mi manca nulla. Tutte le volte che sono stato proprietario di qualcosa, invece, mi mancava sempre qualcos'altro. Ho impiegato otto anni, dal 2008 a oggi, per raggiungere lo scopo della mia vita. Sono stato fortunato, mi dico. Se non ci fosse stata la crisi economica e mille altre disavventure, avrei rischiato di mancare il bersaglio. Essere se stessi, che altro? Se hai questo, tutto torna. Tranne i conti. E' il meno. Oggi ho me stesso, un'anima. Ce l'ho senza bisogno di possederla, di dire sono io, è mia. Posso farla scoprire ai miei lettori a 7 euro e 99 su Amazon.". The end!*

Così si conclude in modo spiazzante e con un pizzico di ironia l'*e-book* (pubblicato nel 2016 su *Amazon Kindle*) di Diego Cugia, "UN'ANIMA A 7 EURO E 99 – DIARIO (2008-2016)". Emerge da queste considerazioni un'affascinante teoria secondo la quale le disastrose disavventure in cui può incorrere un uomo, anziché portarlo alla depressione e finanche al 'suicidio', possono invece concorrere ad aiutarlo a riscoprire la parte più intima e migliore di sé, cercandola all'interno della propria *Anima*. Come già presente nel titolo, siamo davanti a un'offerta generosa. Un'offerta racchiusa nello scrigno di un diario personale riflessivo su fatti della terra, che l'autore annota cadenzandoli in giornate di un calendario lungo otto anni e oltre, dal 01.01.2008 al 16.04.2016. Il risultato finale sarà il libro che Diego Cugia, alias *Jack Folla*, pubblicherà due giorni dopo la conclusione della sua ultima annotazione. Quella riportata agli inizi dell'articolo… *Cottu e pappau*, si direbbe in sardo. Perché di origini sarde il nostro autore lo è. Il mestiere di scrittore e sceneggiatore lo fa da anni a tutto campo, libri-radio-televisione-cinema, mantenendo costantemente un pensiero critico sulla realtà e un punto di vista decisamente anticonformista nelle sue opere. Le storie che propone, reali o fantastiche, hanno un'inclinazione che le proietta "sempre in direzione ostinata e contraria", propense a solidarizzare con la fragilità degli uomini e avversare le ingiustizie sociali. Giusto per ricordare in questo mese l'indimenticato *Faber*, potremmo dire che sul piano poetico appare un puro *deandreiano* nello spirito. E' possibile anche che qualcuno possa chiedersi chi sia Diego Cugia e sapere invece magari tutto su *Jack Folla*, il *DJ* condannato a morte di un noto programma di successo radiofonico della fine degli anni '90. Un uomo che, durante la sua fuga dal carcere di Alcatraz, raccontava in modo clandestino la sua concezione del mondo fustigando i potenti e solidarizzando con gli umili e gli emarginati della società. Che Diego e *Jack* in qualche modo abbiano la stessa testa e le stesse generose pulsioni dissacranti e anarchiche, ce lo conferma in buona misura lo spirito dell'aforisma dello scrittore francese Jules Renard, che apre il libro di "UN'ANIMA…", "*Dio non crede al nostro Dio*". Cogliendo in pieno il senso e il valore del libro, ma anche quello che di sé stesso egli dirà, cioè di essere "*un ateo che ama contraddirsi*". Di aforismi spiazzanti che introducono i racconti delle giornate del diario e inducono il lettore a uno sforzo obbligato di riflessione attenta e pensierosa, è pieno il libro. Ma sono di questa pubblicazione solo una componente stimolante per un pensiero vigile e reattivo, al pari delle storie e dei racconti, perfino della poesia e dei poeti inseriti come riscoperta della Storia drammatica dell'uomo. E' il caso del ricordo del poeta ungherese George Faludy, che dedica i versi tragici de "*L'esecuzione*" al due volte primo ministro magiaro Imre Nagu, giustiziato a seguito della rivolta e della successiva invasione sovietica nel loro paese del 1956. "*La verità ha un prezzo incalcolabile, come la vita umana*", troveremo scritto tra le pagine del diario. E' questo uno degli esempi che forse chiariscono meglio il senso di un pensiero riportato il 27 gennaio 2009, "*Essere sé stessi è la sfida della vita*". Costi quel che costi! Il libro alla fine ci appare come un viaggio senza freni di un pensiero rigoroso e sofferto su tante vicende, vecchie e nuove, che hanno caratterizzato la vita e una storia che appartengono a tutti noi, al nostro paese, al mondo. E' un viaggio con una miriade di stazioni strutturate in taglienti meditazioni che, quasi come riflessi in uno specchio, ci proiettano un mondo che sta perdendo coscienza della sua sofferta memoria collettiva, preludio di una preoccupante diffusa confusione sociale e politica che riguarda tempi che ci sembra di riconoscere. Vedere per credere. "*Nella vita si finisce di sopportare tutto, e questo, francamente, è insopportabile*", annoterà ancora in una pagina del suo diario Diego Cugia. E' un invito alla presa di coscienza e alla ribellione nei confronti dei pericoli dell'assuefazione e dell'indifferenza alle tragedie che riguardano l'uomo. Ci ricorda Antonio Gramsci, un altro sardo. Chi dovesse avvertire questo pericolo può provare subito con un antidoto, costa appena 7 euro e 99…




*Marco Asunis*

*Diego Cugia per Amazon Kindle pubblica l'e-book (autoprodotto) Un'Anima a 7 euro e 99 – Diario (2008-2016) presentato su Diari di Cineclub n. 40; come editore di se stesso pubblica Jack Folla: Il libro Nero (2018) presentato su Diari di Cineclub n. 67 - dicembre 2018*

*Voci dal Nord*

# La donna elettrica di Benedikt Erlingsson

Giorgia Bruni

Il regista islandese Benedikt Erlingsson, autore di *Storie di uomini e cavalli*, firma la regia e la sceneggiatura - con la collaborazione di Olafur Egill Egilsson per quest'ultima - dell'eccellente commedia *La donna elettrica*, vincitrice del Premio Lux 2018. Il film, così riuscito anche grazie alla brillante interpretazione della sua indiscussa protagonista; Halldòra Geirharðsdóttir, la cui naturalezza e sinuosità espressiva si può ammirare altresì nel precedente lungometraggio (2013) di Erlingsson su menzionato, riesce a trovare - e mantenere - il suo equilibrio nel perfetto gioco di forze instaurato sui punti cardinali dell'ironia, della leggerezza, del grande e sacrosanto tema ecologico modulato in chiave originale e con soventi richiami mitici, infine della forza e dell'indipendenza femminili. Halla è una cinquantenne single che dirige un piccolo coro nel paesino verde di un'Islanda incantata, mai strumentalizzata o ridotta a inquadrature da cartolina. Nessuno - neppure la sorella gemella (naturalmente impersonata dalla stessa attrice) con cui Halla sembra condividere quasi unicamente le identiche sembianze - sospetterebbe mai che la pacata insegnante in bicicletta sia, in realtà, l'ecoterrorista ricercata dalla polizia e dagli agenti segreti sguinzagliati dal governo. La brughiera, celebrata in tutte leggende di elfi e spiriti del nord Europa, diviene il suo spazio privilegiato per le missioni durante le quali, armata di arco e frecce come una dea pagana o un'antenata norrena, punta in alto mirando ai fili elettrici da intrappolare per salvare la sua terra, minacciata dalla Corporation; industria siderurgica in procinto di stringere un emblematico accordo con la Cina. Nella brughiera, Halla si trasforma in una super eroina moderna: immersa nel verde puro della natura può essere se stessa; entrambe spoglie di "contaminazioni". La madre terra - dal canto suo - le ricambia il favore, offrendole spesso una via di fuga o un riparo. Halla, al contrario della sorella votata alla saggezza indiana, preferisce agire concretamente per cambiare il presente e sensibilizzare i suoi connazionali sui pericoli di una politica indifferente alle esigenze dell'ambiente. L'atmosfera mitica è evocata anche dalla presenza di un gruppo di musicisti - due uomini e tre coriste - in abiti tipici islandesi; il gruppo non canta e suona solo per riempire i "vuoti" rappresentati dalle riflessioni silenziose della protagonista, ma è elevato a personaggio concreto del film, con cui Halla interagisce di tanto in tanto e che, sia in virtù del peculiare linguaggio proprio della musica sia per il suo statuto ontologico di confine tra realtà e illusione, contribuisce alla creazione di uno specchio fra i due mondi separati eppure tenuti insieme da Halla. Tutto ciò che esiste - sembra volerci suggerire il regista - ha una controparte oscura di cui l'uomo, colpevole di aver infranto la vitale armonia con la natura, è il solo responsabile. Usi e costumi del popolo vichingo vengono denigrati dal presidente della Corporation, nel corso di un incontro con gli investitori cinesi quando la spiccata mediocrità che contraddistingue l'insignificante personaggio, lo conduce a far leva su modelli figli di globalizzazione, capitalismo e cultura di massa: proprio su quegli altari vengono sacrificate radici simboliche e concrete. In nome di un falso progresso rivestito di banconote, l'essere umano firma la propria condanna di autodistruzione: il cielo si ribella sfogandosi attraverso lunghe, interminabili piogge nefaste. L'eroicità di Halla sarà messa in crisi da Nika: una piccola orfana ucraina assegnatale in adozione dopo quattro anni, nel corso dei quali, ogni speranza di ricevere quella chiamata era svanita. Portare a termine l'ultima missione con il rischio di essere presa oppure salire sul primo volo per salvare Nika e coronare il desiderio profondo di essere madre? Essere più egoisti salvando comunque una vita, può ugualmente equivalere a fare la cosa giusta? In un villaggio ucraino devastato da piogge torrenziali, in un orfanotrofio con il primo piano allagato, durante un toccante viaggio di ritorno a piedi con le ginocchia sommerse dall'acqua, la valigia sollevata da un braccio e Nika aggrappata al petto ben stretta, il connubio tra sapienza ascetica e crisma da pasionaria, forse, può indicare la risposta. Una fotografia fredda ed essenziale connota l'estetica del film in cui si privilegiano inquadrature ad ampio respiro e riprese dall'alto.

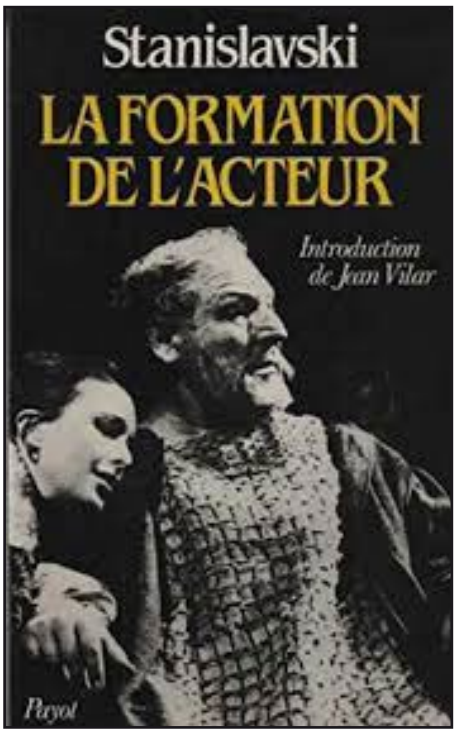
*Giorgia Bruni*

# L'arte della recitazione. Stanislavskij e il metodo

Fabio Massimo Penna

Quando si parla di recitazione inevitabilmente si incappa in una sorta di definizione-mantra, il "metodo Stanislavskij". In effetti il nome di quello che è considerato il più grande regista teatrale russo di sempre, Konstantin Sergeevic Alekseev, meglio noto come Stanislavskij, è strettamente legato all'arte dell'attore grazie anche ai suoi scritti teorici, soprattutto quelli raccolti nei volumi *Il lavoro dell'attore su se stesso* e *La mia vita nell'arte*. Alla base del metodo (o sistema) vi è un'esperienza autobiografica dello stesso regista il quale aveva iniziato a fare teatro come attore, e dopo una rappresentazione "si rese conto di aver recitato meccanicamente, pensando a tutt'altro" (Fausto Malcovati, *Stanislavskij – Vita, opere e metodo*, Gius. Laterza & figli, Roma-Bari, 1988). Questa esperienza lo spinge a studiare la psicologia dell'attore per impedire che cada in una recitazione falsa, inautentica. La prima e ineludibile necessità per l'attore è quella di avere una vita ricca di esperienze e incontri, in modo che possa creare una propria memoria emotiva alla quale attingere quando deve esprimere i sentimenti del personaggio. I ricordi diventano il materiale sul quale costruire l'interpretazione, il vissuto personale permette di esprimere emozioni che non possono venir prese dall'esterno, da altri, ma semplicemente recuperate nel proprio "io". Per Stanislavskij è fondamentale trovare i punti di contatto tra il personaggio e la vita dell'attore in quanto "si tratta di identificare gli elementi del carattere dell'attore sui quali il personaggio possa appoggiarsi" (Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Gius. Laterza & figli, Roma-Bari, 1991). Un'altra idea basilare è quella della "solitudine in pubblico" ossia la capacità di rimanere concentrati e non distrarsi durante la rappresentazione. Il regista di Mosca suggerisce all'attore di concentrare il raggio della propria attenzione su singoli oggetti presenti sulla scena per ampliarlo sempre più ma mantenendo comunque una sorta di isolamento rispetto all'ambiente circostante. L'interprete, insomma, mentre recita non deve tenere conto della presenza degli spettatori. Per Stanislavskij, inoltre, è fondamentale l'azione fisica, il gesto che, nel momento in cui viene compiuto porta con sé delle reazioni emotive conseguenti e autentiche come ricorda al riguardo di una scena de *Il revisore* di Gogol': "Ad esempio l'attore trovi il modo più adatto a sé per aprire la porta e affacciarsi alla stanza di Chlestakov (lento oppure veloce, sospettoso oppure irritato): trovato il gesto nell'arsenale della propria esperienza, la battuta seguirà con estrema naturalezza poiché la sintonia iniziale col personaggio è raggiunta" (Fausto Malcovati, op. cit.). Partendo dalle azioni fisiche l'attore può iniziare il suo viaggio verso il personaggio. Personaggio del quale egli deve essere in grado di creare un mondo interiore fatto di pensieri e aspirazioni e deve recuperarne il passato (con tutto il suo portato di esperienze, piacevoli o traumatiche che siano)

Gentian Stanislavskij, pseud. di Konstantin Sergeevič Alekseev (1863 - 1938)




per poter comprendere le sue reazioni alle varie situazioni alle quali lo sottopone il testo. Per fuggire il rischio dell'imitazione stantia e

della recitazione falsa l'attore deve ricercare la verità interiore quella che nasce dalle esperienze vissute e dai turbamenti provati. Per ottenere espressioni veritiere deve lavorare sul concetto di "sé" ovvero immergersi con l'immaginazione nelle situazioni ipotizzate nel testo e reagire ad esse con un gesto fisico e reale. Oltre a trattare dell'attività creativa dell'interprete Stanislavskij offre a chi recita consigli di ordine pratico. Per lui un avversario feroce dell'attore è la tensione muscolare che può causare irrigidimenti paralizzanti o calo e rochezza della voce e in tal senso prescrive una serie di esercizi come quello di mettere in tensione un raggruppamento di muscoli e rilassare tutti gli altri. Per lui "il lavoro dell'attore procede circolarmente, dall'azione fisica all'analisi del testo alla creazione della vita interiore, e da questa all'azione esteriore nel ruolo – il tutto come parte di uno stesso processo" (Marvin Carlson, *Teorie del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988). L'importanza data alle azioni fisiche, intese come strumenti in grado di stimolare la vita interiore e il processo creativo dell'attore, ha portato alcuni ad accostare tale reazione emotiva a stimoli fisici alle teorie plavoviane e al loro ruolo nell'indagine sulla psicologia umana. Comunque sia spesso la critica ha insistito sulla ricerca quasi maniacale della verità del personaggio in sorta di adesione a un realismo ai limiti dell'ossessività. Nella realtà non sempre tale meticolosità si rivela fruttuosa: nel tentativo di immedesimarsi pienamente nel personaggio di un vecchio avaro Stanislavskij si fa rinchiudere per ore in un sotterraneo umido e buio di un castello ottenendone non già la verità interiore del personaggio bensì un terribile raffreddore. Una piccola disavventura può colpire anche i più grandi.

*Fabio Massimo Penna*

# Ettore Scola e dintorni

Paola Dei

Il 19 gennaio del 2016 ci ha lasciati all'età di 84 anni uno dei più grandi registi della commedia all'italiana. Sarcastico, ironico, capace di parlare con un linguaggio comprensibile da pubblico e critica, dotato di straordinaria umanità e di una rara intelligenza, capace di non montarsi mai la testa e di mettere al servizio degli spettatori capolavori di indubbio valore artistico e sociale. Tanto per citarne alcuni ricordo: *C'eravamo tanto amati*, *Dramma della gelosia*, *La Terrazza*, *La famiglia*, *Una giornata particolare*, opere dove riesce a dare voce a tutti i tipi di italiani mostrandoceli nella loro essenza senza mai scadere nella pruderie e nel facile sentimentalismo. Il Centro Studi di Psicologia dell'Arte e Psicoterapie a Espressive nel 2016, pochi mesi dopo la sua morte gli dedicò un testo intitolato: "Lo specchio dipinto. Ettore Scola e dintorni" con la prefazione di Nicola Borrelli e la partecipazione di registi, attori e critici che hanno avuto il piacere di conoscerlo o collaborare con lui fra cui Giuliano Montaldo, Pupi Avati, Stefania Sandrelli, Daniela Poggi, Milena Vukotic, Enrico Lucherini, Sergio Staino, Paolo Virzi, Roberto Girometti, Valerio Caprara, etc. Fra le frasi indimenticabili dei suoi film: *"Chi vince la battaglia con la coscienza ha vinto la guerra dell'esistenza"*, in *C'eravamo tanto amati*, o: *"Piangere si può fare anche da soli, ma ridere bisogna farlo in due."* in *Una giornata particolare* e *ancora:"Non c'è niente da fare: quando due hanno mangiato insieme l'olio di fegato di merluzzo, restano amici per tutta la vita."* in *Concorrenza sleale*. Come ha ricordato Stefania Sandrelli durante la cerimonia funebre a lui dedicata alla Casa del Cinema , molte delle frasi dei suoi film sono diventate pietre miliari e lei stessa si trova ad usarle: "....l'ho fatto per emozionarti un po'!" oppure: " Ai figli che danno meno pensieri si dedicano meno pensieri!". Indimenticabile é anche la frase che Mastroianni dice a Marina Vlady a proposito del neo-realismo quando lei chiede:"Quest ce que veti dir neo-realismo? E lui risponde:".. vedi nel cinema la gente non devi far sognare imbrogliandola...Devi dire la verità!". Una filosofia di vita apparentemente semplice ma estremamente profonda e connotata dalla grande conoscenza dell'animo umano. Come Fellini, con cui ha condiviso momenti indimenticabili che racconta nel suo ultimo film dedicato all'amico con il titolo: *Che strano chiamarsi Federico* del 2013 era solito disegnare i personaggi per riuscire meglio a caratterizzarli. Edward Carey sosteneva " Disegno sempre i personaggi di cui scrivo, per me é il modo migliore per conoscerli. É accaduto delle volte che un intero libro mi é venuto in mente perché, sedendomi alla scrivania senza pensare a nulla, ho disegnato una persona, e così all'immagine sono seguite le parole e da lì sono venute ancora più immagini e ancora più parole". Nato come disegnatore e successivamente come sceneggiatore, Scola passò alla regia senza traumi, ma in maniera leggera, come se avesse seguito un percorso quasi obbligato, cosa che lui stesso ha affermato in molte delle interviste che nella sua lunga carriera di regista gli sono state fatte. Hanno collaborato con lui Maccari, Age, Scarpelli, amici e colleghi al Marc'Aurelio (una fucina di talenti fra cui Steno, Metz, Marchesi) ai quali si sono successivamente unite le figlie Paola e Silvia. Alcune sue opere sono state rappresentate anche in teatro, non ultima fra queste *Una giornata particolare*, adattata da Gigliola Fantoni con la regia di Nora Venturini e con la partecipazione di Giulio Scarpati e Valeria Solarino. Scola era inconfondibile in ogni cosa che faceva, dai documentari ai film, i giovani ne apprezzavano sempre l'autorevolezza oppure la magica capacità di giocare con la vita. Troisi ebbe a dire di lui con l'ironia partenopea che lo caratterizzava: "Per me Ettore Scola é la mia moglie ideale, se fosse donna". Aiutava e sosteneva i giovani, come ha raccontato anche il suo grande amico Giuliano Montaldo, il suo modo di aiutarli a suo dire, talvolta era quello di "...metterli subito davanti alle avversità che comunque incontreranno...allenarli al cimento, attrezzarli al combattimento con la precedente generazione, quello degli *aiutanti*". É stato un grande onore ed un piacere curare un testo dedicato a questo grande regista perché proprio in Irpinia ho ricevuto anni fa la Medaglia del Senato della Repubblica per la saggistica. Strane coincidenze o segni che anni dopo hanno portato alla realizzazione di un libro dove l'immagine di Ettore Scola rimarrà indelebile e indimenticabile.

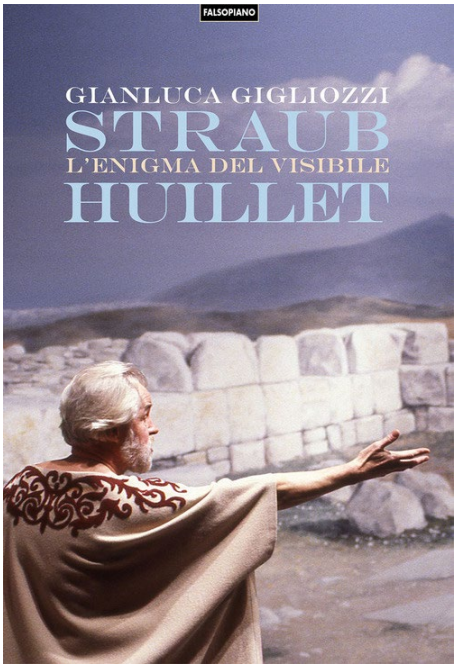
Ettore Scola visto da Luigi Zara

*Paola Dei*

*Abbiamo ricevuto*

# Straub/Huillet. L'enigma del visibile

Gianluca Gigliozzi




Chi sono stati per il cinema e per la cultura degli ultimi cinquant'anni Jean-Marie Straub e Danièle Huillet? Questo libro è rivolto a chi è curioso di conoscere la loro fondamentale opera, a chi è semplicemente insoddisfatto del modo in cui il cinema è riuscito, nel corso degli ultimi anni, a mostrarci qualcosa, del nostro presente, che non sapessimo già. Perché ciò che ci impongono i loro film è una sorta di shock percettivo e morale: uno shock che ci induce a rivedere la nostra visione del mondo, a chiederci chi siamo in rapporto con quel che vediamo e che sentiamo. A dispetto di tanta attuale enfasi sull'invisibilità come dimensione essenziale di ogni rappresentazione, il cinema "contadino" e resistente degli Straub ci spinge a interrogarci sul rugoso enigma del visibile: un interrogarsi che è di per sé un atto etico ancor prima che estetico, un atto da cui è necessario ripartire per immaginare e forse imparare a desiderare un mondo più giusto e più libero.
Modelli, metodi, materiali. Un'introduzione al cinema di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Analisi delle strutture temporali. Spazi.
L'autore
Gianluca Gigliozzi, aquilano, critico e scrittore, ha collaborato con la rivista "Close Up" e i suoi scritti sono comparsi su vari siti e in alcune antologie. Nel 2005 ha pubblicato il romanzo *Neuropa*.

*€ 19,00*
*Falsopiano*
*Codice EAN: 9788893041232*
*2018, 160 p.*

# Van Gogh - Sulla soglia dell'eternità

## At Eternity's Gate, Julian Schnabel, Usa, Francia, 2018, 110'

Barbara Rossi

"Questo film non è una biografia, ma la mia versione della storia. È un film sulla pittura e un pittore e la loro relazione": è rigoroso, Julian Schnabel, ed estremamente puntiglioso mentre racconta il suo ultimo lavoro, *Van Gogh - Sulla soglia dell'eternità*, dedicato alla figura del genio olandese della pittura, nato a Zundert nel 1853 e morto - ufficialmente suicida, secondo altre ipotesi in circostanze quanto meno misteriose, cui si fa cenno nel film - ad Auvers-sur-Oise nel 1890. In effetti la pellicola - presentata in anteprima alla recente Mostra del Cinema di Venezia, premiata con la Coppa Volpi per la miglior interpretazione maschile e con una candidatura per il miglior attore in un film drammatico al superlativo Willem Dafoe, dall'espressività fuori del comune (costretto dal regista a imparare a dipingere, per rendere con realismo sullo schermo i moti interni di Van Gogh nell'atto creativo) - non si configura come una biografia convenzionale, ma presenta, sia a livello estetico che narrativo, numerosi spunti di originalità. L'approccio è quasi inevitabile, visto il coté del regista, a sua volta pittore e già autore, nel 1996, di *Basquiat*, un altro film biografico su Jean-Michel Basquiat, uno dei più prestigiosi esponenti del graffitismo americano: a Schnabel interessa poco la cronaca esaustiva dei fatti, la lineare cronologia degli eventi, e invece moltissimo la resa del tempo e della dimensione interiore di un artista eccezionale, al di fuori di qualunque schema e collocazione in un alveo ben preciso. "Tutto quello che volevo dire sulla pittura, l'ho detto in questo film e molte cose le ho dette per voce di Van Gogh, tenendo conto che ognuno di noi ha la sua personale visione di quest'artista. Van Gogh, come si legge nelle sue lettere, era lucido, consapevole del suo valore e forse, come si vede in uno dei tanti dialoghi del film, s'identificava davvero in Gesù. Ma ci tenevo anche molto a rappresentare la sua paura di impazzire, di essere sempre ai confini della sanità mentale", spiega Schnabel, che nella sua opera presta minore attenzione agli episodi più conosciuti dell'esistenza del pittore: il trasferimento dalla grigia Parigi ad Arles, in Provenza, per godere del favore della luce naturale tipica del sud della Francia; l'amicizia complicata e turbolenta con l'altrettanto geniale Paul Gauguin (cui presta l'intenso volto Oscar Isaac), professante un modello di pittura "interiore" diametralmente opposto rispetto quello di Vincent, che attingeva al dato reale; il taglio dell'orecchio come conseguenza della repentina partenza dell'amico, che pose fine alla loro convivenza artistica nella casa gialla di Place Lamartine ad Arles. E poi il ricovero nell'ospedale psichiatrico di Saint-Rémy, la "follia" incipiente (che - dal punto di vista di Schnabel e dello sceneggiatore-scrittore Jean-Claude Carrière - era la maniera in cui si esprimeva, con tratti spesso estremi, furenti e paradossali, l'esasperata sensibilità del genio), la solitudine dell'incompreso, del vagabondo sbeffeggiato e deriso, temuto e odiato, a tal punto da contemplare la possibilità di ucciderlo (come sostengono gli storici dell'arte Steven Naifeh e Gregory White Smith, nella biografia "Van Gogh: The Life", 2011). Sopra tutte le bassezze e le miserie malvagie del mondo, a unificare gli attimi e i momenti più eterogenei, il rapporto affettuoso ma distante con il fratello Theo, nume tutelare, confidente, mecenate, e poi gli incontri fuggevoli: quello con madame Ginoux - interpretata con severa e matura grazia da Emmanuelle Seigner - locandiera ad Arles, che gli offre un libro contabile con le pagine bianche, poi affollate da Van Gogh di schizzi, perduti e ritrovati soltanto nel vicino 2016; quello con l'ex militare ospite dell'istituto psichiatrico, cui il pittore confessa di dipingere "la luce"; e, infine, quello con il prete con cui discorre sulla figura di Gesù Cristo, che sente a sé affine. Situazioni non trascurabili, queste, del tribolato percorso di vita e arte di Vincent: ma di fatto soverchiate, nella personale visione di Schnabel, dal canto di sirena dell'universo, che risuona sempre più alto, fragoroso, nell'intelletto e nei sensi del pittore, annichilendolo con la sua sovrumana bellezza. Allora valgono più gli sguardi, i rapimenti estatici, le esaltazioni creative che spingono Van Gogh a rotolarsi fra le zolle di terra rossastra dei campi di Arles, ad assaggiarla, ad ubriacarsi del vento incessante che piega ed ondeggia le cime degli alberi, che sbatte imposte e finestre e poi si placa nella luce abbacinante del pomeriggio estivo, nel blu profondo della sera. Valgono i passi frettolosi, i movimenti sconnessi, la comunione laica che unisce Vincent al creato e che Schnabel racconta come fosse un quadro astratto, un dipinto nel dipinto, tramite l'uso continuo (alla lunga disturbante) della camera a mano, di messe in quadro laterali, capovolte, di primi e primissimi piani, movimenti di macchina vorticosi, sfocature, sovrimpressioni, controluce. Lo schermo nero, in apertura e in chiusura, la voce fuori campo di Van Gogh, il tappeto musicale, greve e ridondante, fanno da contraltare - elementi di un compiaciuto estetismo - alle soggettive esasperate che riflettono il tumulto spirituale di un artista che dichiara di essere i suoi quadri, di dipingere per non pensare e a favore di chi non è ancora nato, di provare gioia nella malattia e nella tristezza. "Quando mi trovo di fronte a una vasta pianura non vedo altro che l'eternità. Sono l'unico a vederla?"

*Barbara Rossi*

# Il cinema in corsia: anche al Niguarda una sala per la cineterapia

Francesca Palareti

Da alcuni anni medicina e ricerca scientifica sono sempre più attente alla sensibilità dei pazienti ed impegnate a garantirne il benessere, coniugando sviluppo, innovazione e solidarietà grazie anche alla magia dell'animazione. Dopo il Policlinico Universitario "Agostino Gemelli" di Roma, dove nell'aprile 2016 è stata inaugurata la prima sala cinematografica ospitata nei locali di un ospedale italiano, lo scorso novembre a Milano nel Grande Ospedale Metropolitano Niguarda ha aperto i battenti una nuova sala sensoriale, anch'essa realizzata dalla onlus MediCinema[1]. Per la sua dotazione da giugno 2017 è stata avviata una campagna di raccolta fondi alimentata sia dal finanziamento volontario che da partnership di rilievo. Fra i maggiori contribuenti si è distinta la Walt Disney Company Italia, che da sempre sostiene i progetti MediCinema, finalizzati ad allestire veri spazi cinema a scopo terapeutico all'interno di strutture ospedaliere. Questo percorso di cura, continuativo e strutturato, produce un miglioramento concreto nell'assistenza riabilitativa e nello stato psico-fisico del malato, sposando un'innovativa concezione clinica che vede il cinema protagonista nel ruolo di prezioso alleato della sperimentazione scientifica. La sala del Niguarda, di circa 250 metri quadri, è dotata di una platea di poltrone di circa 80 posti ed è in grado di ospitare sia pazienti allettati che costretti in carrozzina. Raggiungibile da ogni parte della vasta struttura ospedaliera attraverso corridoi coperti, illuminati e riscaldati, offre un ambiente accogliente ed attrezzato. Il progetto, che ha preso avvio con la proposta della pellicola per bambini "Gli incredibili 2", prevede una proiezione settimanale in grado di intrattenere i degenti in modo inconsueto e di rendere in tal modo meno traumatico il ricovero in corsia. *Milano, Ospedale Niguarda. Inaugurazione della sala cinema.* L'evento di presentazione della nuova sala cinematografica ha visto alternarsi ospiti prestigiosi, dal sindaco di Milano Giuseppe Sala ai vertici ospedalieri e delle organizzazioni coinvolte nel progetto che affiancano responsabili e volontari MediCinema, in primis l'amministratore delegato di Walt Disney Company Italia. Tanti anche gli ospiti legati al mondo dello spettacolo e dello sport che sono intervenuti alla conferenza di inaugurazione, tra cui il cantante-attore Fabio Rovazzi, i comici Marco Della Noce e Angelo Duro, l'attrice Marilù Pipitone e il velista Andrea Stella, costretto su una sedia a rotelle dopo un grave incidente, che però non è riuscito ad intaccare la passione per le traversate oltre Oceano che tuttora scandiscono la sua vita. Tra gli interventi più significativi ricordiamo quello di Fulvia Salvi, Presidente di MediCinema, che ha ribadito come il cinema rappresenti un valido strumento di intervento e soccorso psicologico nella fragilità, nel disagio e nella depressione, e quello della Prof.ssa Gabriella Bottini, responsabile del Centro di Neuropsicologia cognitiva del Niguarda, che ha sottolineato come questi progetti di ricerca siano determinanti per valutare l'impatto del cinema e di altri strumenti audiovisivi sui pazienti sottoforma di stimolo alla memoria, al linguaggio, alle conoscenze cognitive e all'esternazione di emozioni. La ricerca si sta, dunque, orientando sull'ipotesi che il cinema possa coadiuvare le cure di specifiche patologie, secondo moderni concetti di riabilitazione. Di conseguenza sono stati avviati protocolli di indagine su patologie neurologiche e sperimentazioni di sensorialità nella cura clinica, per donare ai pazienti sollievo, momenti di normalità e di distrazione dalla malattia, nella convinzione che siano riscontrabili effetti positivi della cineterapia tramite stimolazioni visive e acustiche. Quando, infatti, gli stimoli vengono trasmessi secondo metodi controllati, il possibile beneficio a persone malate può essere misurato, permettendo quindi di formulare un percorso psicologico di supporto alla malattia. Documenteremo nel tempo le prossime aperture di altre sale cinematografiche ospitate in strutture ospedaliere, perché crediamo nel valore sociale di MediCinema e di tutti coloro che le offrono il proprio sostegno. È importante continuare ad estendere i benefici di tale impegno orientato alla solidarietà anche ad altri ospedali italiani per regalare la magia del cinema a chi ne ha più bisogno, utilizzando le nuove tecnologie come risorse strumentali a fini terapeutici.

ASST Grande Ospedale Metropolitano Niguarda Milano

Milano, Ospedale Niguarda. Inaugurazione della sala cinema. Al centro il sindaco di Milano Giuseppe Sala

Milano, Ospedale Niguarda. Inaugurazione della sala cinema

*Francesca Palareti*

1 *MediCinema Italia Onlus dal 2014 ha il patrocinio del Ministero della Salute e dal 2016 gode del sostegno della Direzione Generale Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali per le attività di promozione cinematografica.*

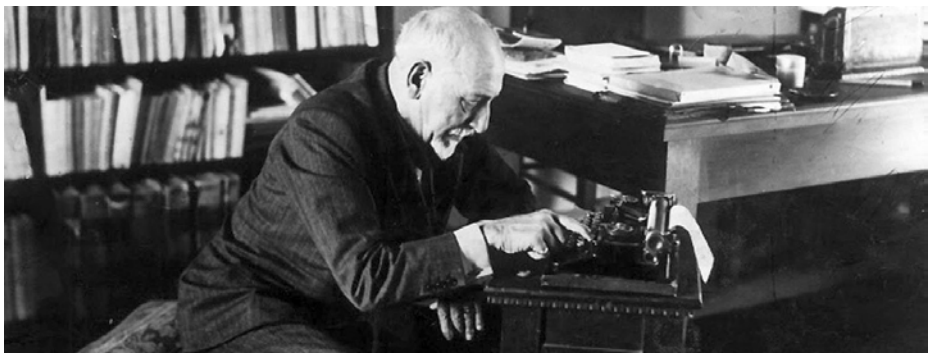
# Luigi Pirandello e il cinema, un amore controverso

## Molti i grandi registi che si sono ispirati alle sue opere

Pierfranco Bianchetti

Il 27 maggio 1913 e ancora il 5 e 10 febbraio 1914, Luigi Pirandello scrive all'amico Nino Martoglio per proporgli dei soggetti adatti per il cinematografo e tratti dalle sue opere chiedendogli in cambio la cifra di 500 lire. Non è però solo una questione di denaro perché il suo interesse per il cinema è stato sempre vivo e il suo sguardo di acuto indagatore della realtà ha intuito ben presto quanto il nuovo strumento di comunicazione e di spettacolo sia un'occasione straordinaria per arricchire la conoscenza del mondo. Inizia così per lui una frequentazione dei teatri di posa della Cines e della Film d'Arte Italiana, i cui capannoni sorgono a due passi dalla sua abitazione romana di via Alessandro Torlonia. Lo scrittore siciliano inizia a collaborare alla realizzazione di vari film tratti dai suoi libri, affascinato dalle potenzialità della cinepresa a differenza di altri suoi colleghi letterari che vedono nel cinema solo un facile guadagno. Uno dei soggetti più fortunati del commediografo è *Il fu Mattia Pascal* che avrà tre versioni cinematografiche, la prima del 1925 alla quale Pirandello darà il suo assenso; la seconda diretta dal regista francese Marcel L' Herbier e la terza del 1985 *Le due vite di Mattia Pascal* di Mario Monicelli con Marcello Mastroianni. Analoga sorte toccherà a *Enrico IV* girato nel 1925 da Amleto Palermi, nel 1943 da Giorgio Pastina e nel 1984 da Marco Bellocchio. Anche Mario Camerini trasporta sul grande schermo nel 1936 una sua commedia, *Ma non è una cosa seria,* interpretata da Vittorio De Sica, Elsa De Giorgi, Assia Noris, ritratto di un giovanotto di poca serietà che dovrà imparare a crescere. Nel 1964 è Alessandro Blasetti, l'autore di *Liolà*, storia di un seduttore incallito (Ugo Tognazzi), venditore di elettrodomestici in giro per la Sicilia e nel 1984 ancora i fratelli Paolo e Vittorio Taviani si cimentano con Pirandello in, quattro vicende ambientate nella campagna povera e ignorante e nel 1998 con *Tu ridi* tornano a un testo di Pirandello dirigendo Antonio Albanese nel ruolo di un ex baritono che è costretto a lavorare come impiegato all' Opera nella Roma degli anni Trenta. Molto meno conosciuta è la vicenda del primo film italiano sonoro *La canzone dell'amore* uscito sugli schermi nel 1930 e diretto da Gennaro Righelli, un regista sulla breccia da oltre vent' anni. La pellicola, interpretata da Dria Paola, un'attrice fresca e accattivante reduce da un grande successo *Sole* di Alessandro Blasetti con le musiche di un compositore popolarissimo in Italia, Cesare Andrea Bixio, è ispirato ad una novella intitolata *In silenzio* di Luigi Pirandello. Un testo in realtà poco pirandelliano tanto che lo stesso scrittore avrà modo di lamentarsi della trasposizione cinematografica. La prima del film è programmata nell' ottobre 1930 a Milano, città che vive con ansia gioiosa il debutto in Italia del cinema sonoro. La pubblicità annuncia da giorni l'arrivo del film *La canzone dell'amore.* Venerdì 10 alle ore 21 al cinema Corso in Corso Vittorio Emanuele, che già aveva visto il debutto con grande successo di *Il cantante di jazz* l'anno prima, è in programma la prima proiezione alla quale è assiste emozionata e incuriosita una folla immensa di spettatori. Stefano Pittaluga, impresario produttore cinematografico illuminato, è l'artefice di questa novità rivoluzionaria. I suoi ripetuti viaggi a Londra, dove le proiezioni sonorizzate erano già una realtà consolidata danno i loro frutti. Anche in Italia il cinema parlato è destinato a soppiantare il muto grazie alla sua narrazione moderna caratterizzata da un motivo musicale ricorrente più volte nel corso del film stesso. La novella *In silenzio* di Pirandello era stata scritta nel 1905 e inclusa molti anni più tardi nel 1923 nella raccolta *Novelle per un anno*. La storia è quella di un adolescente cui la madre prima di morire lascia tra le braccia un neonato frutto di un suo amore "illecito". Lui lo alleva amorevolmente e poi quando il padre del piccolo torna per rivendicarlo preferisce uccidersi col bambino piuttosto che separarsene. La conclusione della vicenda è tragica, ma la versione filmica girata in pieno fascismo non poteva che essere modificata. Protagonista è la studentessa Lucia, una ragazza di buona famiglia fidanzata con Enrico un musicista e compositore di canzoni, cui tocca la responsabilità di accudire il bambino di pochi mesi lasciato nella culla dalla madre seppellita al mattino. Anche qui vi è un tentativo di suicidio della giovane che però è salvata da Enrico in un happy end tradizionale di sapore hollywoodiano. Per ottimizzare al meglio le risorse a disposizione Pittalunga produce in contemporanea tre

*segue a pag. successiva*



Luigi Pirandello (1837 - 1936)

Dria Paola e Mercedes Brignone in una scena del film "La canzone dell'amore" (1930) di Gennaro Righelli

"Il fu Mattia Pascal" (1937) di Pierre Chenal

"Le due vite di Mattia Pascal" (1985) di Mario Monicelli

*segue da pag. precedente*

versioni, italiana, tedesca e francese, quest' ultima con altri attori, ma diretta sempre dallo stesso regista. Come era prevedibile *La canzone dell'amore* sfonda al botteghino così come il motivo scritto da Bixio, autore due anni più tardi di *Parlami d' amore Mariù*, il leitmotiv del film *Gli uomini, che mascalzoni*. Perfino dai quartieri più popolari e periferici moltissimi milanesi corrono a vedere *La canzone dell'amore* in un'esaltazione collettiva straordinaria. Il sonoro contrariamente a quello che aveva auspicato il grande Charlie Chaplin ("il sonoro uccide l'arte antica e sublime del silenzio") è una rivoluzione tecnico e artistica vincente. Pirandello però non è affatto convinto della novità costituita dalla sonorizzazione della pellicola ed esprime questi suoi dubbi, condivisi da tanti intellettuali europei e cineasti di valore di tutto il mondo, in un articolo sul *Corriere della sera* intitolato *Se il film parlante abolirà il teatro.* Contrariamente all'avversione degli uomini di cultura, il pubblico è invece entusiasta dell' opera di Righelli che trova consensi anche nella critica. Filippo Sacchi sul *Corriere* dell' 11 ottobre scrive: "L' impressione di ieri sera insomma è stata subito di trovarsi non davanti a un esperimento, a un tentativo, a una promessa, ma (finalmente) a una realizzazione; e il senso di questa realizzazione, di cui il nostro pubblico aveva bisogno, per ricominciare a creder davvero in una ripresa dell'attività cinematografica nazionale". Così Pirandello, benchè scettico sul cinema parlato non potrà fare nulla contro il sonoro che proprio lui bizzarramente ha tenuto a battesimo. Tre anni più tardi sarà ancora un suo soggetto *Acciaio*, scritto per volere di Mussolini, ad essere tradotto sullo schermo dal regista tedesco Walter Ruttmann; storia d'amore di due operai delle acciaierie di Terni che si innamorano della stessa donna. Interpretata da Isa Pola scelta al posto di Marta Abba, la compagna di Pirandello, la pellicola non piace allo scrittore perché troppo incentrata sull' ambiente operaio e molto poco sul dramma stesso. In conclusione si può affermare quanto il rapporto tra Pirandello e il cinema sia sempre stato ambiguo, complicato e conflittuale, ma nello stesso tempo non si può neanche ignorare che la sua opera sarà stata fonte d' ispirazione per molti registi, da Louis Buñuel a Ingmar Bergman, da Michelangelo Antonioni ad Akira Kurosawa, François Truffaut e Woody Allen.

*Pierfranco Bianchetti*

"Kaos" (1984) dei fratelli Taviani. Il film si svolge in quattro episodi e un epilogo. Il titolo è tratto da una citazione di Pirandello stesso: "Io sono figlio del Caos"

*Teatro*

# Tino Caspanello, fra scrittura e palcoscenico

Giuseppe Barbanti

Sono venti le opere teatrali di Tino Caspanello, raccolte in quattro volumi editi fra il 2012 e il 2018 per i tipi di Editoria&Spettacolo di Spoleto. La produzione del drammaturgo messinese, tradotta nelle lingue di diversi paesi e rappresentata un po' ovunque in Europa, Francia in testa, è legata al suo ruolo di capocomico della compagnia da lui fondata più di un quarto di secolo fa a Pagliara (Messina), *Pubblico Incanto*, che metterà in scena prossimamente due testi particolarmente esemplificativi del suo percorso di autore, *Mari*, Premio Speciale della Giuria al Premio Riccione per il Teatro nel 2003, e *Sira*: il primo il 2 febbraio al Teatro Elisabetta Turroni di Sogliano sul Rubicone (Forlì Cesena), il secondo il 16 e 17 marzo al Nuovo Teatro Sanità di Napoli. Il binomio scrittura e attività di compagnia dichiara subito l'intenzione, la causa e la finalità di un rapporto con la scena incentrato su relazione e comunicazione, indagine sul territorio che si estende a ricomprendere, in stretta connessione con i temi affrontati, anche quello della lingua. "Quando comincio a riflettere sulla stesura di un testo, tra le prime domande che mi pongo c'è proprio quella che riguarda il linguaggio generale e quello dei singoli personaggi. Fondamentale, per me che sostengo l'importanza e anche la dignità letteraria del testo, è la questione della lingua, dei linguaggi e della parola, soprattutto quando essa, anche da sola, ha la capacità di trasferire senso" sottolinea Caspanello, autore di ben quattro testi in dialetto messinese, fra cui, appunto, "Mari", tradotto e rappresentato a lungo con successo in Francia." Ognuno di noi parla una lingua unica e irripetibile, che sparirà con la nostra morte, ma per il suo impiego a teatro non si tratta tanto di mettere in atto un processo d'imitazione, quanto di reinventare dei codici linguistici che, pur apparendo mimetici, sono invece pure invenzioni e fanno da tramite tra l'interno e l'esterno per i personaggi che esistono solo attraverso la parola. Nei miei testi scritti in dialetto messinese, il più simile all'italiano fra i siciliani, adatto all'introspezione, a una speculazione che, con tutta l'ironia del caso, fa del quotidiano il nostro metafisico, volevo esplorare anzitutto le possibilità di questa lingua che, apparentemente non analitica, si svela provvista, invece, di altre regole più attente alla comunicazione non verbale, in grado di suscitare, oltre la soglia delle parole, riflessioni profonde che superano i limiti delle differenze geografiche e culturali. "Circa le tematiche affrontate, da un lato Caspanello è ben conscio dell'attitudine del teatro a fare luce principalmente sul mondo, sull'uomo contemporaneo, sulle sue ferite e contraddizioni, sulle relazioni tra gli esseri umani, sulla percezione reale del tempo e sulla sua azione, dall'altro, pur riconoscendo che per i contenuti si possa prendere spunto a volte dalla contingenza della cronaca, è dell'opinione che altre siano le priorità. "La scrittura è anzitutto intuizione di quello spazio che non è spazio fisico. Cerco di capire dentro quale angolo della nostra anima accade qualcosa, una storia, un gesto, una parola, dentro quale angolo della nostra anima sentiamo l'urgenza e il bisogno di un cambiamento che ferisce, riapre cicatrici, comprende e aiuta a comprendersi, a curare e curarsi – spiega il drammaturgo messinese. È un'analisi continua e spietata che mette in ginocchio, cerca nel fondo un'umiliazione per riemergere travestita nel suono della parola, in un gesto o in un silenzio." Per Tino Caspanello, infatti, è essenziale, tra le parole, la presenza del silenzio, assenza di parola ma non di senso "Come nella musica, la ricerca di equilibrio tra l'uno e l'altra è la ricerca di un contrappunto perfetto, di un contraltare che dia senso all'una e all'altro, perché, proprio come nella musica, non possiamo fare a meno né delle parole né del silenzio, poiché questi, nella simbiosi che li arricchisce, sono il tentativo di dare una forma a tutto ciò che in profondità rimane sempre inespresso e incomunicabile" prosegue l'attore e drammaturgo messinese, ben consapevole dell'autonomia di processo creativo che sussiste fra testo e spettacolo. Quando finisco di scrivere un testo so che, proprio in quel momento, ogni percezione, ogni riflessione, ogni appunto e pensiero riceveranno nella compiutezza la loro morte - conclude Caspanello - ci sarà bisogno poi di attori, di uno spazio, di un pubblico, per restituire a essi la vita: la mediazione tra scena/spazio e corpo diventa così fondamentale relazione tra spazio - corpo - azione e parola".Come scrive Haun Sussy, professore di letteratura comparata presso l'Università di Chicago, in chiusura della prefazione dell'ultimo libro uscito nel 2018 per i tipi di Editoria&Spettacolo, "Sottotraccia", che contiene oltre al testo omonimo, anche i lavori Blue, Orli, Nino e Don't cry Joe "Caspanello ci mostra *forme di vita* inerenti all'uso della lingua di tutti i giorni, e di nessun giorno ancora arrivato".

Mari Tino Caspanello e Cinzia Muscolino (foto di Carmine Prestipino)

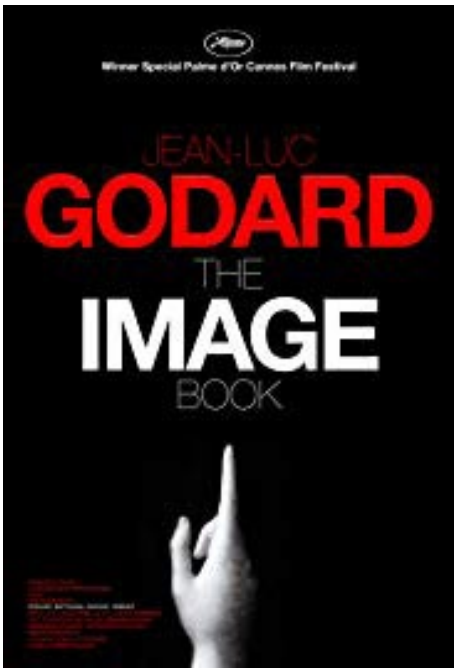
*Giuseppe Barbanti*

# Le Livre d'image. Il cinema pessimista di Godard

## L'immagine e il XXI secolo

Àngel Quintana

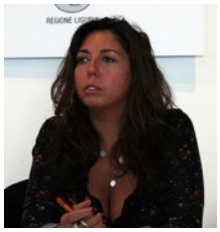
La prima immagine ci fa vedere una mano. Vediamo una mano che disegna e un'altra mano che monta alcune immagini in una moviola. Godard chiarisce in questo modo che la sua idea parte dalla mano come strumento utile che aiuta a pensare attraverso immagini costruite. L'immagine è presente, ma quale ruolo gioca l'arte in un mondo in cui gli umani non sono capaci di assimilare la profonda tristezza che il presente ci trasmette? Per una risposta a questa domanda, Godard realizza il *suo* libro di immagini. A vederlo inizialmente sembra di assistere a un *remake* de la *Histoire(s) du cinema*, la sua Opera Video iniziata nel 1988 e conclusa dieci anni dopo. E' evidente come dietro questo nuovo lavoro di Godard ci sia l'influsso degli album delle immagini di Aby Warburg, le costellazioni di Benjamin o il museo immaginario di Malraux. *Le Livre d'image* quindi appare come una sorta di grande archivio del tempo che ha la forza di incidere all'interno dello spirito, del dubbio e del pensiero. Non ha niente a che vedere con l'idea della realizzazione di un libro come trasmettitore di un dogma. *Le Livre d'image* è l'opposto delle tavole della legge e si oppone con il modo in cui la storia senza immagini ha letto la Bibbia, il Corano e tanti altri libri che hanno segnato il racconto delle credenze. Se nella *Histoire(s) du cinema*, l'immagine era il riflesso di un'epoca della risurrezione, alla fine de *Le Livre d'image* emerge un lamento in cui l'utopia è scomparsa, in un tempo che si consuma rapidamente ma anche di una Storia che fa fatica a scomparire. Funziona come quei *remake* classici costruiti con frammenti di finzione che modificano la realtà. Godard con la sua ultima opera non parla più del ventesimo secolo. Il ventesimo secolo resta bloccato lì, visto come l'amaro valzer del vecchio moribondo che Max *Ophüls* filmò in *Le Plaisir* (1952), quale chiusura di un'epoca tragica e apertura verso il XXI secolo. La nuova concezione sta lì collocata nel presente volta ad analizzare le oscillazioni dello spirito del tempo. La struttura del nuovo lavoro di Godard è fatta di cinque capitoli. Nel primo capitolo, il *remake* delle immagini è continuo, come se l'intera storia non fosse altro che un circolo vizioso di parti finte che si intrecciano ad altre, in cui il cinema di Godard, visto come spazio di nuova creazione, si manifesta con un compendio di altre scene che penetrano questo mondo, fissandolo così in modo permanente. Godard dipinge le sue immagini e le scene degli altri in un modo diverso da quello che ha fatto nella *Histoire(s) du cinema*. Abbandona l'uso del galateo nelle immagini, le sovraimpressiona e le caratterizza con sussurri, citazioni sonore e un'impressionante lavoro di rielaborazione filmica. I colori sono cuciti tra loro e il bianco e nero risulta più spettrale che mai. Il secondo capitolo ci porta a San Pietroburgo, luogo di battaglie, di vecchie rivoluzioni e di ciò che si voleva conquistare ma senza alcun risultato. Nel terzo movimento viaggiamo in numerosi treni. Ci sono i treni della morte, ma ci sono molti altri treni che prefigurano il destino incerto dell'umanità. Il XXI secolo ci ha resi tutti nomadi, viaggiatori sempre in movimento, senza che ci si renda conto della presenza dei fiori selvatici sui binari della ferrovia che conducono ad Auschwitz. Il quarto movimento parte da una illustrazione ed è intitolato *El espíritu de las leyes* (Lo spirito delle leggi). Racconta di un tempo nel quale la democrazia si forgiò, in cui si creò una certa idea di Europa, ma che alla fine tutto andò perduto. La violenza presente contraddice le leggi e le rivoluzioni ci mostrano la forza del popolo contro gli imperi della legalità. E ancora una volta, all'orizzonte tardano a cicatrizzarsi le ferite di Sarajevo. Alla fine, nel quinto capitolo, Godard viaggia nella regione centrale: l'Arabia. Da questo momento gli echi della *Histoire (s) du cinema* appaiono più diluiti e fanno emergere qualcosa di nuovo. La regione centrale, culla della ricca civiltà orientale, è una regione dimenticata; non si parla dell'Arabia ma dell'Islam, con i pregiudizi che esplodono senza che le persone si rendano conto che i pregiudizi sono l'annullamento dell'umanità. Nella regione centrale ci sono i mali del XXI secolo, c'è l'impotenza del cambiamento, c'è la falsa rivoluzione finita in miseria e c'è la derisione dell'Occidente. L'Arabia è l'epicentro di *Le Livre d'image*, così come Auschwitz lo è stato per la *Histoire (s) du cinema*. Il tempo della tristezza, dell'impotenza e delle contraddizioni stanno lì... Molto lontano appare il tempo della redenzione, mentre molto vicino risulta il tempo della morte per Godard.... Il cinema è questo, anche *Cannes* complessivamente a suo modo pensa il presente, ma *Le Livre d'image* è di un'altra dimensione di pensiero.



*Àngel Quintana*

*Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis*

# Old man & the gun. Le voci italiane di Robert Redford



Tiziana Voarino

In *Old man & the gun*, il protagonista è Robert Redford, lanciato come l'ultimo film della sua carriera e distribuito in Italia da Bim Italia, con la regia di David Lowery. Un film particolare, una bella storia tratta da una vicenda vera. Usciti dalla proiezione del lungometraggio due immagini restano negli occhi. Le rughe sul viso di Redford che non lasciano scampo alla riflessione: il tempo passa per tutti. E i suoi sorrisi, testimoni invece, delle passioni che ci fanno andare avanti, di quegli istinti che non possiamo controllare, anche se ci mettono nei guai, ma che ci fanno sentire così vivi. Un procedere nel proprio percorso sempre al limite, nel caso di *Forrest Tucker* con eleganza e pacatezza di intenti, tanto da essere definito uno dei "criminali più affascinanti di tutti i tempi". Nel film è evidente come riesca sempre a "rubare un pezzo di cuore" e ammirazione nelle persone coinvolte nelle rapine, veri e propri capolavori di classe e creatività. Ed è fondamentale l'appeal che gli dona Gino La Monica. Donare è un verbo usato non a caso. La rotondità del lavoro fatto su Redford è importante e ne fa emergere tutte le sfumature e peculiarità del personaggio ed anche dell'attore, qui abbiamo un Redford che disegna sul viso di Tucker la sua caratura recitativa. Gli rende giustizia La Monica con l'espressività, a tutto tondo, nell'interpretazione di note e corde così diverse: dalla gentilezza, all'ironia, al fascino, all'incomprensibile, alla voglia di libertà, alla diversità. Se Redford è portatore immediato di una gran carriera e professionalità dal canto suo lo è anche Gino La Monica, che per certo non si è risparmiato neanche in questa interpretazione in cui ha profuso molto della sua umanità, dei sui oltre cinquanta anni di attività attoriale e di doppiaggio, di presenza sui palcoscenici. Aveva già doppiato Redford nella *Regola del silenzio*, in *All Is Lost - Tutto è perduto*, in *Truth Il prezzo della verità* e in *A spasso nel bosco*. E' stato, tra gli altri e tra i vari film, anche il doppiatore di Richard Gere in *American Gigolò* e *Ufficiale Gentiluomo*, Dustin Hoffman ne *Il Laureato*, Jeremy Irons nella *Donna del Tenente Francese* e

in *Mission*, Jeff Bridges nei *Favolosi Baker*, Jack Nicholson in *Voglia di Tenerezza*. E ancora ha doppiato, in alcuni casi, Alain Delon, James Woods, Martin Sheen, Saim Neel, William Hurt e Christofer Walken. Questo per farne intendere l' autorevolezza dei lavori. Redford in altre occasioni è stato doppiato anche da Ugo Pagliai e da Adalberto Maria Merli. Nessuno può dimenticare, però, che la sua voce storica rimane quella del grande Cesare Barbetti con un'aderenza incredibile. Cesare Barbetti, con una voce di un'adattabilità davvero estesa nel "collarsi" non solo alle voci ma soprattutto alle interpretazioni di ciascuna scena e battuta, ha avuto esperienza di direttore e doppiato anche altri grandi attori. E' stato strabiliante anche su Anthony Hopkins in *The Elephant Man* e *Dracula* e su altre star hollywoodiane del calibro di Warren Beatty, Steve McQueen, Robert Duvall, Dean Jones, Kevin Kline e Steve Martin in alcune significative interpretazioni. La televisione, dove è apparso in un paio di sceneggiati, ha permesso a Barbetti di rimanere nel cuore di molti appassionati e nell'immaginario sonoro di moltissimi giovani per aver prestato la voce a Roger Moore nella serie *Attenti a quei due* con Tony Curtis doppiato da Pino Locchi e a David Soul nei panni del detective Ken Hutchinson nel telefilm di culto *Starsky & Hutch*, dove era affiancato da Manlio De Angelis in qualità di doppiatore di Paul Michael Graser-David Starsky. Per tornare al doppiaggio di *The Old Man & The Gun* un'altra interpretazione magistrale è quella di Melina Martello che riesce a far parlare fin i grandi occhi grigio azzurri di Jewl, grazie anche alla recitazione di una grande Sissy Spacek. A legare la qualità del doppiaggio di *Old man and the gun* è il valore aggiunto della direzione di Alessandro Rossi, direttore di doppiaggio acuto e capace di tirar fuori sentimenti e sfaccettature.

*Tiziana Voarino*

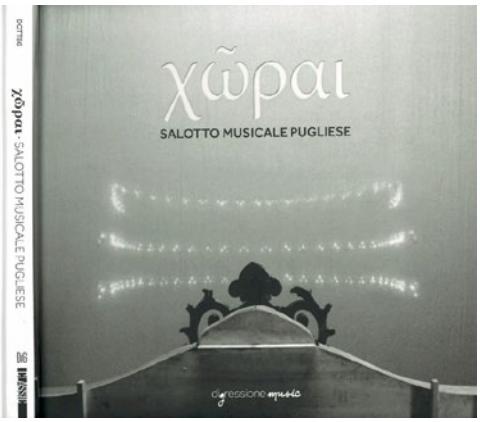
Cesare Barbetti a voci nell'Ombra Finale Ligure

Gino La Monica (foto di Maurizio Pittilio)

# *χῶραι* – Salotto musicale pugliese

Pierfrancesco Uva

È possibile raccontare oltre un secolo di produzione cameristica pugliese in un unico disco? Certo che no. E infatti ce ne sono voluti ben due, raccolti in cofanetto, per cercare di rendere antologicamente un florilegio di composizioni per voce e pianoforte di autori pugliesi dai primi del Novecento ai nostri giorni. È stata questa la nuova sfida discografica del Traetta Opera Festival che pubblica insieme all'etichetta DiGressione Music "*χῶραι* – Salotto musicale pugliese". Il doppio CD vuol essere un omaggio al genio creativo pugliese e a questa terra generosa quanto severa con i propri figli. Nessun tema ricorrente, solo quel forte legame con un modus vivendi tutto speciale in cui è possibile riconoscere le bellezze naturali, la tradizione e la sincera umanità che caratterizza da sempre la Puglia, chi la sceglie, chi la vive e chi la canta. Come nel caso della Tokyo Academy of Music, che torna a collaborare con il Traetta Opera Festival per questa nuova produzione, nel solco di un'amicizia duratura siglata dai reciproci rapporti artistici e dalla passione dei giapponesi per l'arte e la cultura italiana, come traspare dall'impegno della presidente Konomi Suzaki. Alle voci dei loro solisti sono affidati quasi tutti i 49 brani che compongono la raccolta ideata da Vito Clemente, direttore d'orchestra e direttore artistico del TOF, impegnato, per questa incisione, al pianoforte. La raccolta non segue un canone cronologico, quasi a voler mettere il tempo in secondo piano, e ci presenta un nutrito percorso che spazia dai grandi nomi del passato come Gennaro Abbate, Pasquale La Rotella, Nicola Costa, Nicola Faenza, Luigi Preite, Giacinto Sallustio e Orazio Fiume fino a Nino Rota, che tanto ha contribuito alla formazione musicale dei giovani in terra di Bari. Nicola Scardicchio, Massimo Parente, Antonio Andriani, Nicola Ventrella, Vincenzo Anselmi, Leonardo Furleo Semeraro, Vito Clemente, Rocco Cianciotta, Ottavio e Massimo De Lillo completano la silloge insieme ai più giovani Giovanni Chiapparino, Ilaria Stoppini, Nicola Barile e Katsuya Asako con brani appositamente commissionati dal Traetta Opera Festival per questa registrazione. Il titolo in greco antico richiama, invece, un passato ideale in cui elemento identitario è proprio lo scambio di culture, quella koinè rappresentata dall'incontro in questo lavoro tra la nostra regione (χῶρα, appunto) ed il Paese del sol levante, seconda produzione discografica dopo la prima del 2017 dedicata interamente alla figura del compositore molese Niccolò Van Westerhout (1857-1898). Ad illustrare un ideale di continuità nella produzione musicale da camera pugliese tra Otto e Novecento ci pensa l'ottima prefazione di Dinko Fabris, musicologo di chiara fama già presidente della Società Internazionale di Musicologia, che introduce il lavoro nell'elegante libretto che lo accompagna. Quello della pugliesità è un tema caro al Traetta Opera Festival che partendo dalla riscoperta dell'illustre compositore bitontino Tommaso Traetta (1727-1779), muove la propria ricerca su buona parte della produzione del territorio declinandola ora attraverso il recupero della storia musicale della nostra regione e dei personaggi che l'hanno animata, ora concentrando l'attenzione sui giovani musicisti con la pubblicazione di concorsi per cantanti, strumentisti e compositori. Ma la più grande risorsa resta senz'altro il riuscire a portare questa grande tradizione fuori dal contesto regionale grazie alla creazione del Japan Apulia Festival, appuntamento annuale in cui le maggiori sale da concerto di Tokyo ospitano o danno vita a produzioni di autori pugliesi, come già avvenuto per Traetta e Van Westerhout ed ora con questa nuova pubblicazione. Proprio nella capitale nipponica il lavoro è stato presentato in anteprima con grande soddisfazione per gli autori che han visto il pubblico cantare per una sera i versi di Puglia. Non importa se a suggerire le composizioni qui raccolte siano i versi di grandi poeti del passato o di giovani autori (anch'essi pugliesi come Maurizio Pellegrini e Maria Grazia Pani), la sincerità dell'ispirazione musicale le lega indissolubilmente a quel sentire intriso di colori e profumi, di terra, di mare, di secoli di storia e di infinito vagare che è da sempre elemento identitario della nostra regione. Il doppio CD è già disponibile negli store online e distribuito da Milano Dischi/Stradivarius-Naxos.



Vito Clemente

Konomi Suzaki

*Pierfrancesco Uva*

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

# Esce Cineforum 580

Sommario

editoriale
Adriano Piccardi - Su Bertolucci p. 03

L'aspetto che caratterizza più profondamente e trasversalmente il cinema di Bernardo Bertolucci è forse la ricerca di una dialettica fluida e senza soluzione tra Storia e Mito, quindi tra la sfera temporale e quella in cui il tempo, viene per così dire, sospeso dilatandosi a un valore indeterminato e di conseguenza universale; senza per questo rinunciare ad affondare le sue radici nella concretezza della determinazione fattuale. Esemplare è a questo proposito il piano in travelling che chiude *La strategia del ragno* sul dettaglio dei binari che scompaiono nell'erba sempre più incolta, a sottolineare il cortocircuito passato/presente fino alla dissoluzione cronologica insieme a quella geografica – quest'ultima già anticipata, del resto, nell'onomastica cine-mitologica (Tara) del luogo in cui si è svolta la vicenda narrata dal film. È in questa dialettica che risiede il nucleo di fusione da cui si sprigiona l'energia estetica e narrativa della messinscena bertolucciana per andare a innervare le altre componenti che la caratterizzano: il rapporto reciprocamente influenzabile tra narrazione e rappresentazione; quello, in molte occasioni incontornabile, tra le due istanze – mimetica e rituale – da cui si genera la peculiarità inimitabile del suo "tocco"; un'idea di cinema personalissima fluttuante tra composizione visiva/visionaria dell'immagine *tout court* e l'esplicitazione dei riferimenti culturali in cui questa affonda le sue radici. Se una tale esplicitazione a volte può risultare accentuata al punto da diventare pericolosamente incongrua rispetto alla specificità già densa del discorso filmico in sé, è anche vero che non può essere cancellata senza mutilare il corpo in cui prende forma l'invenzione dell'autore e la riconoscibilità del suo linguaggio. Ne deriva che affrontare una lettura del cinema di Bernardo Bertolucci conduce su percorsi tanto intricati quanto ricchi di occasioni, luoghi di sosta e di osservazione, facilitanti la moltiplicazione dei punti di vista e dunque l'angolazione delle considerazioni che ne possono derivare. Abbiamo scelto perciò di dedicargli, in questo numero, uno "speciale" a struttura corale, curato da Roberto Manassero, con la partecipazione di collaboratori storici e di acquisizione più recente, organici o più saltuari: ognuno ha scelto un film per poterne scrivere e in questo modo mostrare anche il proprio sguardo sull'autore. Ci è sembrato l'approccio più adeguato per trasformare ciò che avrebbe potuto diventare un omaggio facile e scontato nell'occasione di proporre ai lettori di «Cineforum» una molteplicità di suggerimenti e di indicazioni, sulla base dei quali essi possano poi fondare o verificare le proprie convinzioni, letture o riletture di un corpus tanto vario e sfaccettato.

primopiano
Santiago, Italia p.0 4
Roberto Chiesi
Il controcampo del degrado civile p. 06
Fabrizio Tassi
Caro diario p. 10

i film
Paola Brunetta
*In guerra* di Stéphane Brizé p. 13
Pietro Bianchi
*Tre volti* di Jafar Panahi p. 16
Mariangela Sansone
*Roma* di Alfonso Cuarón p. 19
Giampiero Frasca
*La ballata di Buster Scruggs* di Joel e Ethan Coen p. 22
Mathias Balbi
*Anatomia del miracolo* di Alessandra Celesia p. 25
Alberto Morsiani
*Senza lasciare traccia* di Debra Granik p. 28
Anton Giulio Mancino
*Balon* di Pasquale Scimeca p. 31
Francesco Saverio Marzaduri
*Troppa grazia* di Gianni Zanasi p. 34
Edoardo Zaccagnini
*Ride* di Valerio Mastandrea p. 37
Massimo Lastrucci
*Arrivederci Saigon* di Wilma Labate p. 40
Tina Porcelli
*Widows – Eredità criminale* di Steve McQueen p. 43
Simone Soranna
*Summer* di Kirill Srebrennikov p. 46
Barbara Rossi
*Chesil Beach* di Dominic Cooke p. 49
Roberto Lasagna
*Isabelle* di Mirko Locatelli p. 52
Andrea Chimento
*Il vizio della speranza* di Edoardo De Angelis p. 55
Elisa Baldini
*Styx* di Wolfgang Fischer p. 58
Linda Magnoni, Diana Cardani *Black Tide – Colette* p. 61

percorsi
Bernardo Bertolucci
a cura di Roberto Manassero p. 64
Roberto Chiesi, *La commare secca* – Pietro Bianchi, *Prima della rivoluzione* – Paolo Vecchi, *Partner* – Mariapaola Pierini, *Agonia* – Luca Malavasi, *Il conformista* – Federico Pedroni, *Strategia del ragno* – Pier Maria Bocchi, *Ultimo tango a Parigi* – Alessandro Uccelli, *Novecento* – Anton Giulio Mancino, *La Luna* – Chiara Borroni, *La tragedia di un uomo ridicolo* – Roberto Manassero, *L'ultimo imperatore* – Lorenzo Rossi, *Il tè nel deserto* – Simone Emiliani, *Piccolo Buddha* – Federico Gironi, *Io ballo da sola* – Adriano Piccardi, *L'assedio* – Massimo Causo, *The Dreamers. I sognatori* – Emiliano Morreale, *Io e te*
Tullio Masoni
Da un estremo all'altro. *Vacanze romane* e *Quelle due* di William Wyler p. 78

Festival
Edoardo Zaccagnini
Festa del Cinema di Roma p. 80
Libri
a cura di Marcello Seregni p. 88
le lune del cinema
a cura di Barbara Rossi p. 90

37° Bergamo Film Meeting

# Cineforum a BFM
# La ricetta perfetta
# Cinema e Critica in pausa pranzo

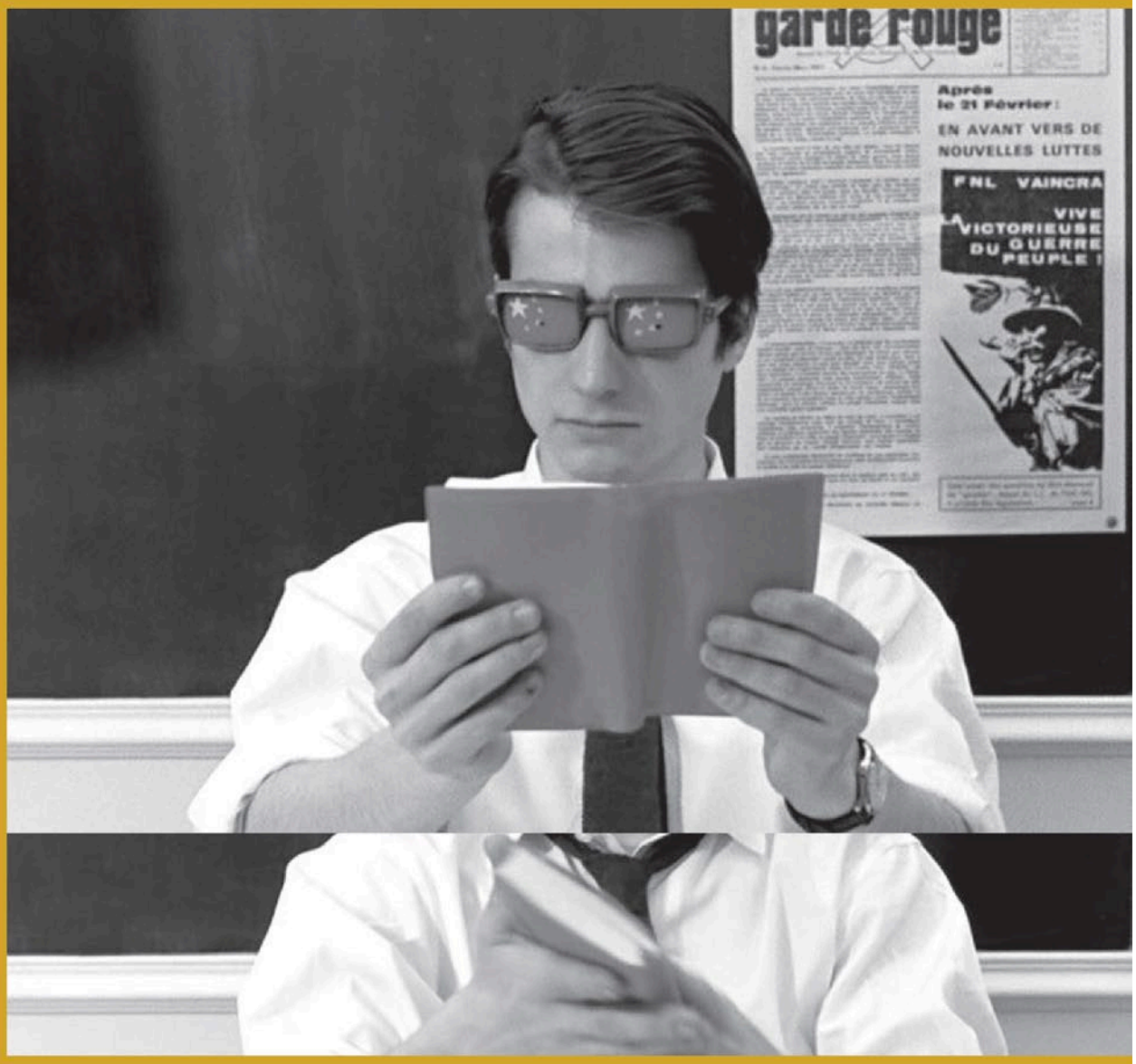
bfm | cineforum

14 marzo
**Enrico Magrelli**

15 marzo
**Paolo Mereghetti**

16 marzo
**Emanuela Martini**

Sala Conferenze "F. Galmozzi" via T. Tasso, 4 (I piano) — Bergamo




Rinfresco al termine di ogni incontro.
Posti limitati. Biglietti acquistabili su cinebuy.com o sul luogo dell'evento

Singolo per ogni lezione → 10 €
Ridotto accreditati BFM e abbonati a Cineforum → 7 €

Abbonamento per le tre lezioni → 25 €
Ridotto accreditati BFM e abbonati a Cineforum → 18 €

International Film Festival

9. ⟶ 17. 03 / 2019

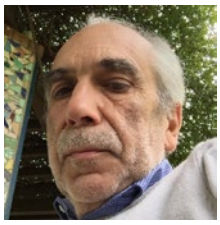
37°
Bergamo Film Meeting
International
Film Festival
bfm
#BFM37
bergamofilmmeeting.it
9. → 17.
03 / 2019

# Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

## Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di Gennaio. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*


Nicola De Carlo

*Da cenere a padre padrone: Sequestro di persona*
In questa puntata sono proposte alcune sequenze tratte dal film "Sequestro di persona" (1967) di Gianfranco Mingozzi. Fra le interviste quelle al regista e agli abitanti di Orgosolo | https://youtu.be/U9WFDMoVkJo

*Da Cenere a Padre padrone : Cenere e Proibito*

In questa puntata sono proposte alcune sequenze tratte dai film "Cenere" (1916) di Febo Mari con Eleonora Duse e "Proibito" (1954) di Mario Monicelli.

https://youtu.be/cvom3OfKPK8

*Da Cenere a Padre padrone : La grande strada azzurra*

In questa puntata sono proposte alcune sequenze tratte dal film "La grande strada azzurra" (1957) di Gillo Pontecorvo, riduzione del romanzo "Squarciò" di Franco Solinas. Sono inoltre presenti interessanti interviste a Gillo Pontecorvo (regista), a Franco Solinas (scrittore e sceneggiatore) e ad alcuni pescatori del quartire di Sant'Elia di Cagliari. | https://youtu.be/h47DCfwS78I

*Da Cenere a Padre padrone : Altura*

In questa puntata sono proposte alcune sequenze tratte dal film "Altura" (1949) di Mario Sequi che rilascia per l'occasione un'interessante intervista.

https://youtu.be/8UF6VfE4-8I

*Da Cenere a Padre padrone : Antonio Gramsci, gli anni del carcere*

In questa puntata sono proposte alcune sequenze tratte dal film "Antonio Gramsci: gli anni del carcere" (1977) di Lino Del Fa e basato sugli anni di reclusione trascorsi da Antonio Gramsci, intellettuale, filosofo e fondatore del PCI, nel penitenziario di Turi, in provincia di Bari, dal 1928 al 1933. Intervengono anche Lino Del Fra (regista) e Giovanni Lay, compagno di reclusione di Gramsci. https://youtu.be/sWY3Bu5_1WA

*Da Cenere a Padre padrone : Uomini contro*

In questa puntata sono proposte alcune sequenze tratte dal film "Uomini contro" (1970) di Francesco Rosi, che vede protagonista Gian Maria Volonté, riduzione del libro "Un anno sull'altipiano" di Emilio Lussu. Fra le interviste quelle a Francesco Rosi (regista) e ai reduci della Brigata Sassari.

https://youtu.be/4K85lnps0HA

*Da Cenere a Padre padrone : I protagonisti*

In questa puntata sono proposte alcune sequenze tratte dal film "I protagonisti" (1968) di Marcello Fondato sul banditismo sardo. Fra le interviste quelle a Marcello Fondato (regista), a Lou Castel (attore) e agli abitanti di Orgosolo.

https://youtu.be/Q_j5PlTNWkY

Enzo Natta

*Ricorda la Storia del Film "Il Vangelo secondo Matteo" di Pier Paolo Pasolini*

Il Vangelo sempre con noi

Dal promemoria del papa di conservare sempre in tasca o in borsa un piccolo Vangelo per pronta consultazione al ricordo di Enzo Natta sulla genesi de "Il Vangelo seocndo Matteo" di Pier Paolo Pasolini che quest'anno compie mezzo secolo. | https://youtu.be/608_IJTjyR8

Cesare Zavattini | Interviste alla radio

*"Intervista sul film "Ultimo tango a Parigi"" con Cesare Zavattini.*

L'intervista è stata registrata sabato 14 febbraio 1987. Nel corso dell'intervista sono stati trattati i seguenti temi: Bertolucci, Censura, Cinema, Film, Polemiche, Scandali, Spettacolo. https://youtu.be/kSHRxRSL-vc

*Nicola De Carlo*

"Bandiera al vento" Détournement di Nicola De Carlo

*Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni*

# La televisione del nulla e dell'isteria (XXIV)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

**"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione... "**

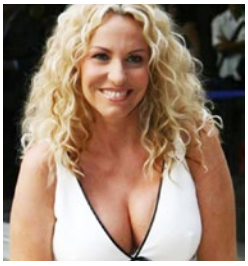
**(Profezia avverata)**

Mauro Corona

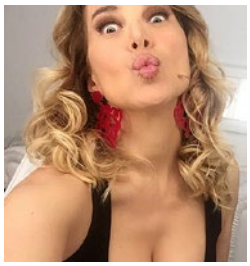
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

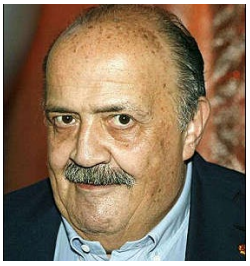
Flavio Insinna

Bruno Vespa

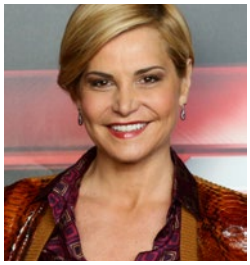
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

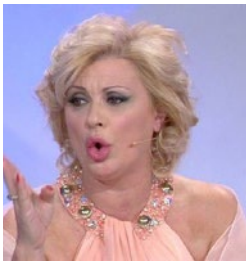
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

*segue a pag. successiva*

*segue da pag. precedente*

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

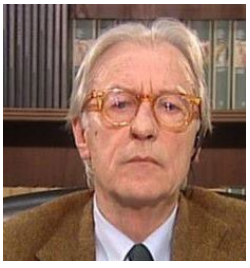
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

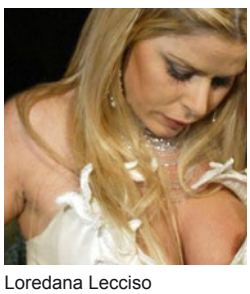
Federica Panicucci

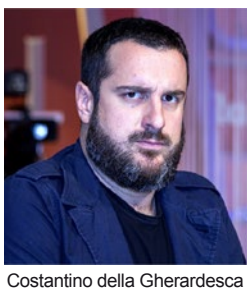
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

## Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

*Omaggio*

# Anni difficili (1948) di Luigi Zampa

## Dalla novella di Vitaliano Brancati "Il vecchio con gli stivali"

*Un soldato americano acquista una divisa da gerarca fascista con medaglie e ammirando il suo acquisto commenta di averla pagata troppo e il protagonista Aldo Piscitello (Umberto Spadaro) replica: "Sapessi quanto è costata a me".*

Modica (Rg), (Sicilia), 1935. Un semplice e onesto impiegato municipale è costretto a iscriversi, per poter continuare il suo lavoro, al Partito Nazionale Fascista. Nel 1943, allo sbarco degli Alleati, l'uomo perderà il suo posto di lavoro perché risulta essere fascista e sarà il sindaco del paese (lo stesso podestà di allora) a farlo licenziare. Il film suscitò un acceso dibattito (anche da parte di tanti personaggi influenti della scena politica del dopoguerra che si vedevano in qualche modo rispecchiati nella figura del sindaco-podestà), ed ovvi e violenti attacchi da parte della destra, i cui giornali ne chiesero persino il sequestro per "diffamazione della patria".


**Diari di Cineclub**

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

*XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriverediCinema'*

*Magazine on-line di cinema 2015*

*E' presente sulle principali piattaforme social*

*ISSN 2431 - 6739*

**Responsabile Angelo Tantaro**

*Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma* a.tnt@libero.it

**Comitato di Consulenza e Rappresentanza**

Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

*a questo numero hanno collaborato in redazione Maria Caprasecca, Nando Scanu,*

*il canale YouTube di* ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*

*Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:*

*www.cineclubroma.it*

*La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani*

*Grafica e impaginazione Angelo Tantaro*

*La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.*

*I nostri fondi neri:*

*Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.*

*Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.*

*Manda una mail a* diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

*Edicole virtuali*

*(elenco aggiornato a questo numero)*

*dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF*

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamatereccleSiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.laspeziaoggi.it
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
www.suonalaancorasam.wordpress.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.firenzefilmcortifestival.com
www.lombardiaspettacolo.com